SAMMELBÄNDE

DER

INTERNATIONALEN MUSIK-GESELLSCHAFT

(E. V.)

Zwölfter Jahrgang 1910—1911

Herausgegeben von

Max Seiffert

LEIPZIG

DRUCK UND VERLAG VON BREITKOPF & HÄRTEL

BIBLIOTHECA
GÜTTLERIANA

INHALT.

Seite

Arnheim, Amalie (Charlottenburg).
Aus dem Bremer Musikleben im 17. Jahrh. 369
Thomas Selle's Nachfolger 590
M. Weckmann's Nachfolger 591
Beck, J.-B. (Paris).
Zur Aufstellung der modalen Interpretation der Troubadoursmelodien 316
Bergmans, Paul (Gand).
Une collection de livrets d'opéras italiens (1669—1710), à la Bibliothèque de l'Université de Gand 221
Un ballet suédois de 1649 324
Closson, Ernest (Bruxelles).
Pascal Taskin 234
Dent, Edward J. (Cambridge).
Ensembles and Finales in 18th century Italian Opera 112
Notes on the »Amfiparnaso« of Orazio Vecchi 330
Fedeli, Vito (Novara).
Un' Opera sconosciuta di Pergolesi? 139
Fischer, Erich (Berlin).
Beiträge zur Erforschung der chinesischen Musik. (Aus dem Phonogrammarchiv des psycholog. Instituts d. Universität Berlin) . . . 153
Fischer, Kurt (Berlin).
Gabriel Voigtländer. Ein Dichter und Musiker des 17. Jahrh. . . 17
Flood, W. H. Grattan (Enniscorthy).
Geminiani in England and Ireland 108
Hohenemser, R. (Berlin).
Erwiderung an L. Riemann 151
Jalowetz, Heinrich (Danzig).
Beethoven's Jugendwerke in ihren melodischen Beziehungen zu Mozart, Haydn und Ph. E. Bach 417
Kruse, Georg Richard (Gr. Lichterfelde).
Otto Nicolai's italienische Opern 267
Levy, J. (Alzey).
Die Signalinstrumente in den altfranzösischen Texten. 325
Masson, Paul-Marie (Paris-Florence).
Les «Brunettes» 347
Molitor, Raphael O. S. B. (St. Joseph).
Die Lieder des Münsterischen Fragmentes 475

Seite

Nagel, Wilibald (Darmstadt).
Gottfried Grünwald 99
Kleine Beethoveniana 586
Norlind, Tobias (Tomelilla).
Zur Biographie Christian Ritter's 94
Zur Geschichte der polnischen Tänze 501
Oppel, Reinhard (München).
Beiträge zur Geschichte der Ansbacher-Königsberger Hofkapelle unter Riccius 1
Prunières, Henry (Paris).
Notes sur la Vie de Luigi Rossi (1598—1653) 12
Notes sur les Origines de l'Ouverture Française 565
Sachs, Curt (Berlin).
Zur Frage des Clavecin à peau de Buffle 589
Schünemann, Georg (Berlin).
Beiträge zur Biographie Hammerschmidt's 207
Sonneck, O. G. (Washington).
»Caractacus» not Arne's Caractacus 297
Ciampi's »Bertoldo, Bertoldino e Cacasenno« and Favart's »Ninette à la cour«. A contribution to the history of Pasticcio 525
West, John E. (London).
Old English Organ Music 213
Wolf, Johannes (Friedenau).
Entgegnung auf J.-B. Beck's Aufsatz 323
Zehler, C. (Halle a. S.).
Gottfried Kirchhof's musikalischer Nachlaß 589

Beiträge zur Geschichte der Ansbacher-Königsberger Hofkapelle unter Riccius.

Von

Reinhard Oppel.

(München.)

Markgraf Georg Friedrich von Ansbach (1557—1603) hatte, wie Reinhard Kade festgestellt hat[1]), im September 1574 sämtliche Mitglieder seiner ersten Hofkapelle entlassen. Es scheint aber, daß ihm die Hofhaltung ohne Musik sehr bald reizlos vorkam: schon Ende November des gleichen Jahres finden wir in einem Bericht der Räte an den Fürsten den Beleg, daß Verhandlungen wegen einer neuen Kapelle im Gange waren.

Der Bericht lautet[2]):

E: F: G: gnedigst schreiben, hernachgemelte vnderschiedliche sachen betreffen, haben wir inn geburlicher Reuerenz empfangen, vnd seins Innhalts vnderthenig verstanden, Vnnd wollen Erstlich E: F: G: gnedigem beuelch gemeß mit Liberten von der heydt Instrumentisten vnnd seinen Söhnen derselben dienst vnnd besoldung halber furderlich handlung Pflegen, vnnd worauff es disfals beruhen wurden, E: F: G: vnnuerlangt vnderthenig verstendigen.

Datum Onoltzbach Am tage Andreae den letzen Novembris Anno 74.

E: F: G: Vnderthenige, Gehorsame Diener Verordente Rethe Im Hauss Onoltzbach

A. V. Eyb — S. Purkar — L. Junius.

Präsentiert wurde das Aktenstück am 1. Dezember 1574. 1575 muß die neue Kapelle vollständig gewesen sein; ihr Leiter war Theodorus Riccius.

Den Beweis für diese Datierung liefert Riccius selber durch sein erstes in Deutschland gedrucktes Werk, die *Sacrae cantiones*, (1576) worin er sich als des *Principis ac Domini, D. Georgij Friderici, Marchionis Brandeburgensis etc.* chori Musici Magister bezeichnet. Das Werk ist dem Fürsten quasi als Neujahrsgabe überreicht von Riccius, denn in der Anrede sagt er:

1) Vierteljahrsschrift für Musikwissenschaft, V 1889 S. 275.

2) Nürnberger Kreisarchiv, Rep. 137. S. X. Nr. 167 fol. 30.

»*Domino Georgio Friderico Salutem plurimam et felix novi anni auspicium precatur*«.

Weiter belehrt uns der Widmungsbrief:

»*Cum vero huic meo opusculo quaerendus esset patronus aliquis, cuius praesidio tutum a malevolorum obtrectationibus in lucem exire posset, omnino Celsitudo tua, illustrissime Princeps, mihi eligenda fuit, impellentibus me ad hoc causis permultis. Nam et prae multis aliis vix est inter Germaniae Heroas Musices amantior, quam Illustris tua Celsitudo. Praeterea, cui dicarem rectius primitias laborum meorum, quos in Germania, sub tuae Celsitudinis ditione, in Musicam excolendam impendi, quam tuae Celsitudini, quae tantis sumtibus ex Italia ad se pertractam, tam benignissime fovit hactenus, ut, quin idem etiam in posterum sit factura, dubium mihi esse non possit: (etc.) Datae in Epiph: Domini, Anno 1576. Theodorus Riccius, Brixianus, Italus, chori Musici Magister.*«

Der Ausdruck *tantis sumtibus* bedeutet wohl, daß Georg Friedrich Riccius die jedenfalls nicht unbeträchtlichen Kosten der Übersiedelung von Italien nach Deutschland bezahlt hat. Da das Werk 40 Nummern enthält und anzunehmen ist, daß Riccius die Cantiones vor der Übergabe an den Drucker mit seiner Kapelle probiert hat, da weiter die Einschulung einer neu zusammengestellten Kapelle auch damals eine längere Spanne Zeit gekostet haben dürfte, so können wir wohl ruhig annehmen, daß die Kapelle Mitte des Jahres 1575 schon in Tätigkeit war. Wer die einzelnen Mitglieder des Instituts waren, das wird sich zum Teil noch aus den Ansbacher Kirchenbüchern feststellen lassen; die Rechnungs- und Besoldungsbücher und andre aktenmäßige Quellen aus der Zeit fehlen sonst. Die erste Ansbacher Tätigkeit Riccius' dauerte von 1575—77, denn am 2. Januar 1578 brach Georg Friedrich aus Ansbach auf nach Königsberg über Bayreuth, Hof, Dresden, Warschau[1]) und nahm seine ganze Kapelle mit. Über die Kapellverhältnisse in Königsberg hat Albert Mayer-Reinach[2]) ausführlich berichtet. Im Nürnberger Kreisarchiv fand ich einige Akten, die Mayer-Reinach's Feststellungen in wenigen Punkten noch ergänzen. Aus »Einnahm vnnd Ausgabe Gelt der fürstlichen Rentkammer Konnigsberg. Die 7.—letzte (23.) Woche 1586 (14. Febr.—11. Juni)«[3]) ersehen wir, daß die Kapelle Anfang des Jahres 1586 folgende Mitglieder aufwies, deren monatlicher Gehalt in Gulden aufgezeichnet ist:

Tenoristen: Georg Furtter 21 fl.; Petter Schlegel $12^1/_2$ fl.; Henning Disius. — Bassisten: Bartell (Schmiedt) 18 fl., Petter Romezon 21 fl., Christof Rutterfurt 15 fl., Altisten: Carl Kaufmann 14 fl. 35 kr., Johannes Rubensam 15 fl., Thomas Mittelpfordt 15 fl.

Kapellmeister Riccius 45 fl., Vicekapellmeister Johann Eckart

1) Karl Heinrich Lang: Neuere Geschichte des Fürstentums Bayreuth, III Teile, Göttingen u. Nürnberg, 1798, 1801 u. 1811. III, pag 26.

2) Sammelbände der IMG. VI, S. 32 ff.

3) Nürnberger Kreisarchiv, Rep. 137. S. X. Nr. 1325.

12 fl. Instrumentisten: Orpheus Riccius 21 fl., Johannes von d. Haide 21 fl., Hans Plorck (Blorck) 17½ fl., Samuel Folckner 10½ fl., Hans Minssherrn 17½ fl., Adrian Bamelrej (Pomelrei) 17½ fl.

Außerdem bezog der »Organist Jacobus von Cran dz qtal Reminiscere« 45 f. 27 kr.[1]).

In der 21. Wochen heißt es: »27 f. 57 kr. Jacob vonn Cron Organisten den Rest des qtals Pfingsten, den 27. M. l. seiner handt im qtalb«.

Bemerkenswert sind noch folgende Einträge:

25 f. 57 kr. Valten Ohm Citterist dz qtal Reminiscere denn 2. Martij laut Quartalregisters; (9. Woche).
20 f. 42 kr. Valten Ohm Instrumentist dz qtal Pfingsten empf Berndt den 26. Maij. (21. Woche.)
25 f. 57 kr. Berndt von Beldern[2]) Citerist das qtal Pfingsten selbsten, vnd
9 f. 9 kr. vf seinen Jungen dz qtal Pfingsten, den 26. M.

Es scheint also, als ob einzelne Instrumentisten junge Leute zur Ausbildung in ihrer Kunst vollständig bei sich in Pflege und Kost hatten. Mayer-Reinach's Annahme[3]), die Ausbildung und Verpflegung der Diskantisten hätten zu den Aufgaben des Vizekapellmeisters gehört, stehen folgende Einträge entgegen:

45 f. Monattsoldt } Capelmeister.
3 f. Wegen der Jungen }

34 f. 57 kr. Dem Capelmeister wegen 8 Knaben Alls 31 f. 39 kr. Kost, 48 kr. bett vnd 1 f. 30 kr. Waschgelt den
16. Feb. zalt für den Monat Januarij
vermög d verzeichnus.

Die gleichen Summen und Posten finden sich für den Monat Februar, nur heißt es:

34 f. 57 kr. der 8 Discantisten Deputat Bade vnd Waschgelt empf. d. Capelmeister. (2. Martij.)

Die 15 Wochen 10.—16. Apr. 1586:

10 f. 14 kr. 3 ₰. dem Capelmeister wiedergeben, so er diessen vergangenen Winther für Achtelholz fur sich vnnd die Capel Knaben außgeben den 11. dito.

die 18 Wochen 1.—6. Maij 86 Königsberg:

85 f. 40 kr. 3 ₰. Dem Capelmeister Riccius wiederstadt, so er in f. dh. dienste vnd fur die Jungen ausgestreckt den 7. Maij.

54 f. vf beuehlich f. Dh. Drei Discantisten die Muntieret. Zur Abfertigung den 5. Maij empf: d Kapelmeister.

1 f. 30 kr. für 1 Par stieffel.

Diese Einträge zeigen, daß sich die Diskantisten in Riccius' Obhut befanden; eine Art Uniform trugen sie offenbar auch:

---

1) Vgl. Sammelbände a. a. O. S. 43 unten.

2) B. von Beldern dürfte wohl identisch sein mit Mayer-Reinach's B. von Gellern (S. 35 a. a. O.).

3) A. a. O., S. 40.

8 f. 12 kr. Von d. Jungen Inn d Capellen-Kleidung Zu mach dem M. Bregner Hofschneid Zalt denn 5. Martij.

Zu den Gehaltsverhältnissen Eccard's ist zu bemerken, daß ihm Riccius 1586 eine Besoldungserhöhung bewirkt haben muß, die offenbar später, wohl von Ansbach aus, wieder gestrichen wurde[1]):

24 f. Johan Eckart Vice Capelmeister den Rest von Neuen Jhar hero von 4 Monat Alls . . . Monat. 4 f.[2]) Verbeßerung L. f. dh. bewilligung denn 17. Maij ferner:

18 f. Johan Eckart Vice Capelmeister den Monat Maij den 1. Junj.

Georg Friedrich hatte etwas übrig für seine Kapelle, der folgende Eintrag ist ein ehrendes Zeugnis für den Fürsten:

15 f. Bartel (Schmied) Bassisten Inn dieser seiner Krankheit vf beuehlich f. dch. auss g. Zugestellt laut derselben vnderschriebenen Zettel den 4. Martij;

Bartel starb noch im gleichen Monat, seinen Gehalt für den Monat März »empfing Leonhart Prügel zu seinem begrebnuß den 21. Martij A° 86.«

Von einem Orgaharffenisten Johann Drötleijn berichten uns vier Briefe im Nürnberger Kreisarchiv[3]), deren erster an den Markgräflich-Brandenburgischen Hofrat Georg von Wambach gerichtet ist, der ein großer Freund der edlen Musica gewesen zu sein scheint, — Meiland widmete ihm seine ersten deutschen Lieder 1569 und nennt ihn in der Vorrede seinen Mäcenas —.

Der Brief lautet:

Edler Ehrenfeste Junckher Mein dienstwilliger Gruß Zuuor. Ich hab E. L. vergangener Zeyt geschrieben Das ich Wol Eine Lust hette mich widervmb Zu mein Gnedigen Fürsten vnd Herrn In Diensten Zu begeben vnnd bin aber bißhero durch Vngelegenheit behindert worden. Aber Jetzundt hab Ich die beste gelegenheit mich Zu Jer F. G. zuthun, dieweil ich mich aller herrn frey gemacht vnnd ghar kheinen herrn obligiert allein Jetz fhur mich selbst bin, So dan Mein G. F. vnnd herr Nochmals ein Gnedigs gefhallen Zu mir hette vnnd Mein Gnediger Fürst vnnd herr Zein vnnd bleiben, wollt Ich mich Fhürnemen die tag meines lebens kheinem Anderen herrn Zu dienen, vnnd daß Ir F. G. meine bestallung auff Zwey hundert Thaler Jerlich stellen lassen, vnnd der bestel brieff sampt Einer Zherung Auff Zukunfftig Osternn In die Franckforter Meß mir Zu geschickt werde. So wil Ich So bald auff Zein mit Ein Bar Schweren Harffen vnnd Einen Jungen, der gewaltig wol mitter Stimmen Dar Innen Singt vnnd gar wol kolloriret mit der Stimmen, Is derhalben dieses mein dienstlich begern An E. Edle Feste Als Meinem Gunstigen Junckherrn vnnd Music Patronen Sie wolle vnbeschwert Zein Meinem G. F. vnd herrn Solches AnZuZeigen vnnd Mir Widervmb Zu Speyr oder Zu Franckfort Antwort wissen lassen.

---

1) Mayer-Reinach, S. 39, 40 u. 45.

2) Der Schreiber hat sich beim 1. Eintrage geirrt, wo es natürlich 6 f. Verbeßerung heißen muß.

3) Rep. 137. S. X. Nr. 483.

das wil Ich mitt vnndertheniger diensten Gegen Jer F. Gnaden obligiert Zein Zu verdienen. Dergleichen mich auch mitt Dienstbilliger Danckbarkeit gegen E. L. befleissen hirmitt E. L. dem Almechtigen beuoln. In eyl Auss Speyr Den vier vnnd Zweintzichsten In Octobris A° 1582.

E. L. Dwilliger Johan Drötleijn
Orgaharffeniste.

Diesen Brief schickte dann G. v. Wambach an den Fürsten mit folgenden charakteristischen Zeilen:

Dl. hg. Furst vnd Herr ... [eine Stelle, das Datum des Hofgerichts betreffend] hab ich beigelegtes schreiben, von Johan Drötlein E. F. D. gewesenem organisten empffangen. In welchem Er sich wid bej E. F. D. einzustellen vnnd zu dienen erbotten, Weils dann mir gebuhren wellen, ehe vnd wann ich Ihm auf solch sein erbitten vnd dreist presentation anzumelden, Alls hab ich solchs E. F. D. vmb Ihr gnedigst gefallen vnd beuelch vbersenden sollen, vnd sten bey E. F. D., ob Sie den Johan wieder zu Ihren diensten bestellen od welch gestald Sie Ihnen bast, Darnach Er sich zu richten, verabschieden lassen wolten, Die Ich hirmit Gottlichem gnaden schutz beuelhen thue. Datum KonigsPerg den 11. Decemb A° 82

E. F. D. Vnderthenigst gehorsamer Diener
G. v. Wambach.

Der Fürst nimmt Drötlein an trotz der »dreisten Präsentation«, und Wambach teilt ihm den Erfolg mit, allerdings hängt er als echter Höfling nun die Fahne nach dem Wind und schreibt an Drötlein:

»Achtbar vnd kunstreicher besunders gueter freundt«.

Diesen 3. Brief ganz wiederzugeben, ist unnötig, da er nichts wesentlich Neues birgt; Drötlein werden seine Forderungen bewilligt. Interessant ist nur, daß, wie aus Drötlein's Antwort darauf ersichtlich, der Brief einen Monat von Königsberg bis Lautern unterwegs war (19. Febr. — 20. März 83). In dieser Antwort entschuldigt sich Drötlein, daß er noch nicht so bald nach Preußen ziehen könne, da er auf die Auszahlung »etlicher Tausent Gulten« aus einem Vermögensprozeß am Kammergericht zu Speier warten müße, »daran mir ettwas gelegen«. Ob Drötlein sich vorher in Ansbach oder erst in Königsberg bei der Kapelle befand, muß dahin gestellt bleiben, ebenso, ob er sein neues Engagement wirklich antrat.

Bei Prätorius und Virdung ist nirgends von einer Orgaharffe die Rede, vielleicht ist damit die bei Prätorius erwähnte und abgebildete große Doppelharfe gemeint; eventuell auch handelt es sich bei Drötlein um einen Instrumentisten, der Orgel und Harfe gleichermaßen beherrschte. —

Nach den oben zitierten Rechnungsbüchern zu schließen, siedelte die Kapelle zum Teil Mitte Mai[1]) von Königsberg wieder nach Ansbach über; die Familien der Mitglieder blieben wohl vorläufig noch in Königsberg

1) Vergl. Mayer-Reinach, S. 43.

7 f. Adrian Bamelrej Instrumentisten Hausfraaw dennhalben Monat Maij die And helfft soll er drauß zu Onoltzbach nehmen.

Am 21. Juni 1586 war der Fürst wieder in Ansbach[1]). Die Rückreise ging wieder über Dresden, wo am 5. Juni nach neuen Kapellmitgliedern gesucht wurde, vielleicht waren unterwegs einige abgesprungen, und für die in Königsberg zurückgebliebenen mußte Ersatz geschafft werden. Zwei Konzepte[2]) zeugen davon: das erste zu einem Briefe an den Bassisten Peter Eittel lautet:

Ehrsamer lieber besond: Wir sindt von vnserm Altisten vnd lieben getreuen Georgen von Plonnsbach vnderthenigst berichtet worden, Das Du gegen gebuerlich vndhalttung nicht vngeneigt werest, in vnserer Capelln fur einen Bassisten vns Zu dienen, Dieweill wir dann Jetziger Zeit dergleichen vnd ande mehr darzu taugliche Personen gerne haben wollten, Ist vnser gnedigstes begern, Du wollest Dich mit Ihm Georgen von Plonnsbach aufmachen Zu Vnß nach Onoltzbach begeben, Aldo wir nach befindung deiner geschicklichkeit der vndhalltung halben mit Dir gebuerlichn vergleichen wollen, An dem beschiht vns Zu gnedigstem willen vnd gefallen, wollen Vns auch ein solches Zu geschehen Zu Dir versehn. Datum Dressden den 5. Junij A⁰ 86.

Der zweite Beweis ist der Entwurf zu dem Geleitsbrief für G. v. Plonnsbach[3]):

Vonn Gottes gnaden Georg Friedrich, Marggraff Zu Brandenb: in Preußen (cum toto titulo) geben hiermit Meniglich eines Jedenn Standes gebuer nach Zuuernehmen, das wir + (Zeigerm dieses) Vnsserm Altisten vnd lieben Getreuen Georgen von Plonnsbach dergestalt Abgefertigt, das er vnns Peter Eitel Bassisten, nebenst andn Zu Vnsrer Capelle benöttigten Personen gehn Onspach vmb gebuerliche viderhalttung bringen soll. Darmit er aber nebenst den Personen so er von vnsrer wegen in vnser Capelle Zu bestelln desto besser vnd vngehindert fortkommen möge Alls gelange Hiermit An Meniglich eines Jedenn Standes gebuer nach + (denen dieser vnser brief gezeiget wirdt) vnser freundliches bitten, gnedigst sinnen vnd begeren, Den vnserigen aber befehlende, Ihr wollet obermellten Georgen von Plonnsbach neben seinen mitt reisenden allenthalben durch E: Ld: vnd euer Lande vnd gebiet frey vnd vngehindert durch kommen vnd Passiren lassen: Ihnen auch vmb vnsert willen gnedige vnd gutte befurderung erweisen, Das wollen wir vmb E: L: freundlichs verdienen, vnd gegen euch in gruß vnd gnaden abnehmen, Zu den unserigen aber ein solches Zugeschehen gennzlicher verlassen Vrkundlich mit vnserm Secret verfertigt vnd mit vnsrer hand Vnderschrieben. Geben Zu Dressden den 5. Juuij A⁰ D Christi MDLXXXVI.

Für die Feststellung der übrigen Kapellmitglieder aus der zweiten Ansbacher Periode unter Riccius kämen wieder nur die betr. Ansbacher Kirchenbücher in Betracht.

---

1) Lang III, pag. 41.
2) Nürnberger Kreisarchiv, Rep. 137. S. X. Nr. 167, fol. 382/83.
2) Die folg. eingeklammerten Stellen stehen auf der linken Hälfte des Bogens mit +.

Die Diskantisten nahm man aus der Schule zu Ansbach und aus der Fürstenschule des Klosters Heilsbronn. Von dem Astronomen Simon Mair oder Marius, der nach seinen Lehrjahren 1605 wieder in Ansbach als Hofmathematikus erscheint[1]), wissen wir durch Hocker[2]), daß er Kapellknabe war *(pueris Aulae symphoniacis adsociatus)* 1586—89.

Im übrigen versagen die Quellen hier wieder, nur eine Eingabe des Riccius an den Fürsten fand ich[3]), die[4]) wohl in das Jahr 1590 zu setzen ist. Sie erregt unsre Aufmerksamkeit, weil Riccius darin die Seltenheit guter Altisten festnagelt:

»Durchlauchtigster Hochgeborner Fürst, Gnedigster Herr. E. F. Dhl. kan ich vnterthenigst anzumelden nicht umbgehen, das vngefehr vor zweyen Jahren Johann Peter Verezi ein Altist von Kay: Maij Capellen, da er zuvor gedienet anhero in E. F. Dhl. Diensten beschrieben vnd angenommen worden, sich auch E. F. Dhl. acht Jahr lang zu dienen verpflichtet vnd verschrieben vnd sich dieße Zeit hero still eingezogen vleißig vnd nicht Toll vnd Voll ettlichen andern gleich in seinem dienst verhalten, wie dann auch niemandt von Ihm wird sagen können. Nun hat es sich aber begeben, das bei E. F. Dhl. er als ein spötter deß Herren Lutheri angeben worden, welches doch von ihm niemahls beschehen, Sondern was er gethan, das hatt er aus der zu von Andern geubter Vexation vnd schimpf vnd aus keinem Hohn od Verachtung gethan, wie dann die Jungen die solchem beygewont vnd gesehen, Anders nicht aussagen vnd wegen dieser geringen Vrsach ist Ihm sein Dienst vffgesagt vnd vrlaub gegeben worden, da er doch als ein Beclagter zu keiner verantwortung gelassen. Weil aber Gnedigster Fürst vnd Herr, er Ihm Chor eine feine wohl intonirende Altisten Stimm hatt, vnd zu besorgen, Carolus Kaufmann vnd Johan Ruebensam beede Altisten werden in die Leng allhie nicht verharren, wurde als dann dieße Stimm gar entblößet, vnd der Altisten gar wenig werden, sintemal nicht zu jeder Zeit Altisten zu bekommen: Als gelanget an E. F. Dhl. mein Vntertheniges Hochvleißiges Bitten, dieselbe wolle gedachtem Verezi solche seine vnbedachte Handlung gnedigst verzeyhen, vnd Ihn wiederumb zu Gnaden in sein vorigt Dienst vffnehmen, vnd es noch ein Zeitlang in Betrachtung E. F. Dhl. Diensten, mit Ihme Versuchen, So als dann einer wohl zu entrathen, können nichts desto weniger E. F. Dhl. denselben abschaffen, wenn sie wollen, Denn Altisten viel eher vnd Leichter abzuschaffen, als Ihres gleichen baldt wieder bekommen. Solches hab ich meines Amptes halber Anzuzeigen nicht vnterlassen können, E. F. Dhl. mich zu gnaden vnterthenigst empfehlendt

E. F. Dhl.
Vnterthenigster vnd gehorsamster diener
Theodorus Riccius
Capel Meister.

---

1) Georg Muck: Geschichte des Klosters Heilsbronn. Nördlingen 1879. — III, pag. 40.

2) J. L. Hocker: Heilsbronnischer Antiquitätenschatz. Onolzbach. Nürnberg 1731, pag. 272.

3) Nürnberger Kreisarchiv, Rep. 137. S. X. Nr. 1790.

4) Nach Mayer-Reinach, pag. 48/49.

Zu den Sängern, die nicht mit nach Ansbach zurückgingen, gehörte der Tenorist Georg Furtter, der am 27. Mai 1586 in die Münchener Hofkapelle mit 200 fl. Gehalt eintrat[1]); er erregt unser besonderes Interesse, weil er einer der Notenschreiber in Königsberg war. In der Ansbacher Schloßbibliothek (Signatur WKF 17) findet sich von Furtter's Hand geschrieben die bei O. Kade[2]) erwähnte *Passio secundum Matthaeum*, die jedoch nicht die von Meiland ist, sondern die von J. Walther, wie ich durch Vergleichung festgestellt habe. Das Manuskript hat 23 beschriebene und 9 unbeschriebene Blätter; auf der Innenseite des Deckels steht:

Anno 1583 den 27. Julij angefang(en) vnd den 13. Martij vollendt.
Georg Furtter Tenorist.

Über Furtter's Entwickelung findet sich die erste Notiz bei Sandberger[3]). Darnach genoß er seine Ausbildung in München. Daß gute Tenöre auch schon damals eine große Anziehungskraft auf die holde Weiblichkeit ausübten, beweist folgendes Aktenstück[4]):

Vnser Freundlich dienst vnd waß wir mehr liebs vnd guts vermogen allZeit zuvore, Hochgeborner Fürst, freundtlicher Lieber Oheimb, Schwager vnd Bruder, Wir haben E. L. sub dato den 28. Septembris negsthin an Vns mit aigner handt abgangen Brüderlich schreiben, Darinnen Sie Vnter anderm bey Vns fur E. L. Cammer Furiern Georg Fürtern Intercediren, vnd sambt sein Fürterers darbey gelegten Bericht alles Inhalts freundtlich verlesen hörenn.

Souiel aber obgemelten E. L. Cammer Furier antrifft, were Vns zwar nichts liebers, alss dass seine sachen solcher gestalt geschaffen, oder er sich Inn seiner Dienerschafft bey vns dermass verhalten, daß wir fügliche Vrsachen hetten Ihm vmb E. L. wolmainenden Intercession willen zur gesuchten aussöhnung kommen zu lassen.

E. L. mögen wir aber freundlicher meynung nicht bergen, daß er sich die zeit vber Inn seinem dienst in vielwege gantz Argerlich, leichtfertig vnd Hochstrefflich verhalten, In dem er sich nicht allain etlich mahl mit vnzüchtigen Weibs Personen eingelassen, dieselben zum theil mit versprechung der Ehe felschlich betrogen vnd angesetzt, Sondern er hat auch fast ein weib vber dass ander, wie Ihm solches gelustet, zur ehe genommen, vnd vorige sein Haußfraw, wider sein eheliche Pflicht, trew vnd redlichkeit bößlicher, gefehrlicher weiß deserirt vnd verlassen. Ann welchem er dann wol verschuldet, daß umb solcher seiner souielfeltigen mißhandlung willen, nach vermög der peinlichen Halssgerichts Ordtnung gegen Ihm Fürterer, mit wol verschuldter ernstlicher straff procedirt wordenn were. Aber er hatt es darbej noch nicht verbleiben lassen, sondern er fürter ist vns auch letzlich vber

1) Sandberger: Beiträge zur Gesch. der bayr. Hofkapelle unter O. di Lasso. Leipzig, 1894/95.

2) O. Kade, Die ältere Passionskomposition. Gütersloh, 1893.

3) a. a. O. III 1, pag. 319.

4) Reichsarchiv München: Marggrafthum Brandenburg Anno 1550—1596. Tom II. fol. 334—336.

solches alles noch darzu vnder erdichtem falschen schein einer gebotenen vnd Ihm an Pfaltzgraffen Philipp Ludtwigen L. mitgetheilten vorschrifft ohne ainiche erhebliche rechtmessigen Vrsachen, gantz trewloßer meyneidiger weiß auß dem dienst gedretten vnd sich flüchtig gemacht, Alles seiner schrifftlichen Zusag vnd versprechung (welche dann einem geschworenen Aidt zu vergleichen) auch aller erbar: vnd Redligkeit stracks entgegen, vnd zuwider, Inmaßen E. L. solches vnd andres mehr auß bey gelegtem schrifftlichen bericht weitläuftiger zu vermerken, Dahero wir auch vormalss Ihm Fürter bey E. L. vnter dem dato den 12. Junij Ao 1588 wid(er) abgefordert, vnd alss er sich darüber, auß vberzeugung seines bößen gewissens personlich nicht einstellen wollen, Ihm darüber alhier neben andern seines gleichen trewloßen gesellen nicht vnzeitig offentlich anzuschlagen, vnd für vnredlich zu declariren beuolen. Darbey wir es dann seiner Person, vnd Hochstrefflichen verhandlung halben, (die ohn ainichen vnsern Zweifel E. L. selbsten nicht billichen, oder gutheissen werden) nochmalß bewenden lassen, vnd daß sonderlichen vmb souiel desto mehr, weil er fürter, Inn seinem an E. L. vbergebenen bericht, so vermessentlich vnd vngescheucht vermelden darf, Alss ob Ihm Inn vnserm fürstlichen Haus, Inn E. L. Jüngst anwesen alhie, sein Reiß trühlein mit Zwaien schloss geoffnet, vnd alle seine Klaider, sambt ander nottwendigen sachen darauß genommen vnd entpfrembdet worden. Do wir doch, In deren darauf gepflogener vleissigen, vnd ernstlichen Inquisition bey vnserm officirern, die wenigste nachrichtung nicht erlangen können, daß derenthalben Inn E. L. gegenwart alhier von Jemandtes Ichtwaß[1]) dergleichen geferlichs gehandelt, oder aber ainige Clage oder Beschwerung furgefallen.

In dem wir E. L. solch vnser fürstlich Hauß, vnd daß sie dero Gemach, vnd ander Ihr, vnd der Irigen gereth mit dero aignen Guard[2]), so gut sie können, verwaren mögen, wie billich selbsten vertraut, alß do schon dergleichen geschehen, wie er fürter fürwendt, wir aber doch Im wenigsten nicht erfahren können, Solches doch don vnsrigen Alss denen die Truhen, weme dieselben eigentlich zugehören, oder die personen, so damit umbgangen, allerdings vnbekanndt gewesen, nicht zugemessen werden mag. Do aber dozumal ainiche Clag fürkommen, sollte alßdann, do Jemandt der vnnserigen schuldig befunden, gebürlich straff vnd einsehen fürzunemen auch nicht vnderlassen worden sein.

Daraus dann genugsam zu schließen, mit weß fugen er fürter sich vber die vnnserigen zu beschweren, vnd ob solch sein Jetzig fürgeben vnd beschuldigung nicht mehr zu vnnsers fürstlichen Hofflagers vercleynerung gemeint, weder daß es der sachen nottdurfft erfordert.

Dieweil dann nun er Fürter vber diß, wie E. L. obenn gehort, vorangeregte Beylag auch hieneben zu erkennen gibt, solche Verbrechung vnd mißhandlung vf Ihm tat, daß er billich mehr verschulder straff, als ainiger gnaden wirdigch, So wollen wir vns nicht allain freundtlich getrösten, E. L. werden vns, daß wir hierinnen derselben Intercession nicht statt thun können, Im besten für endtschuldigt halten, Sondern auch darbej der brüderlichen zuversicht sein, E. L. werden, zu anzeigung derselben mißfallens, vns aber zu Brüderlicher freundtschafft, vmb solcher Verhandlung willen, gegen Ihm

1) = etwas.
2) = Bewachung.

dem Leichtfertigen Supplicanten andern zum Exempel vnd Abschew neben auferlegung, daß er vnserm Armen Buchbinder alhie sein noch außstendig geldt, vnnerlangt bezahle,) mit ernst verfahren lassen, Im Fürter auch bey sich Inn E. L. Diensten ferner nicht gedulden; Alß dann E. L. do wir Inn dergleichen fellen von derselben darumb angelangt würden, sich eines solchen zu Vns, vnzweifenlich auch zuuersehen haben sollten.

Welchs E. L. dern wir sonsten, vnd In andrer wege alle freundt: Brüderliche Willfahrung zu laisten vrbittig, Vf obberürt dero freundtlich schreiben, der sachen gelegenheit nach, nicht verhalten können, Datum, Auß vnserm Hofflager zu Onoltzbach Den 2. Octobis A° 1591

Dein Getrewer vnd Dienstwilliger
Bruder Georgius Fridericus [m. pr.]

Adressiert ist dieser Brief, der uns einen ganzen Kriminalroman enthüllt, an den »Herrn Wilhelmen, Pfaltzgrauen bey Rhein, Hertzogen zu Ober vnd Nider Bayern«. Furtter, dessen Gehalt inzwischen auf 215 fl. gestiegen war, verlor daraufhin natürlich seine Stellung, wie uns der lakonische Eintrag in den bayr. Rechnungsbüchern aus dem Jahre 1592 sagt[1]:

»Furtter erhielt 1 Monat 17,55 fl. Hernach Weckhkhomen.«

Georg Friedrich starb am 26. April 1603. Bei dem feierlichen Leichenbegängnis [das am 2. Pfingstfeiertage (13. Juni 1603) in Ansbach stattfand] begegnen wir noch einmal Peter Ramazon, dem Bassisten, der das Kreuz trug. Lang[2]) berichtet uns, daß zu der Feier der Kastner in Münchberg, der nur Johann Fischer[3]) gewesen sein kann, als Baßsänger verschrieben wurde; somit können wir annehmen, daß die Kapelle dabei mitgewirkt hat. In Ansbach findet sich noch:

»Warhaffte Beschreibung und abriß, deren bei der klüglichen und Traurigen Leicht deß Herrn Georgen Friderichs . . . (folgen die Titel) . . . gehaltner Procession. Zu Nürnberg durch Georgen Gertner des Jüngern in der Neuengassen verlegt und in Truck verfertiget. 1603«.

Das 2. Bild darin bringt Ramazon mit dem Kruzifix. Wichtig für uns aus dieser Leichenbeschreibung ist noch ein Bild, auf dem neun Personen dargestellt sind, die bezeichnet werden als »Die Cantores und Instrumentisten zu Hof«. Die Abbildungen selbst sind ohne Belang, da sich in der Leichenzugbeschreibung des Markgrafen Joachim Ernst von 1625 z. T. die gleichen Bilder finden.

Nach einzelnen Stellen bei Lang zu urteilen, dem das gesamte in Frage kommende Aktenmaterial noch ungeteilt zur Verfügung stand, was wir heute leider nicht mehr von uns sagen können, müssen zur Zeit Georg Friedrich's außer in Hof und Ansbach auch noch in Bayreuth,

1) Sandberger, a. a. O. III, pag. 206.
2) a. a. O. III, pag. 386.
3) Nach Lang III, pag. 174.

Kulmbach und Kitzingen Kantoreien bestanden haben. Für Bayreuth liefert uns das Bamberger Kreisarchiv[1]) einen Fingerzeig, allerdings aus dem Jahre 1618: in einem »Verzeichnus Der Besoldung vnd Costgelder Anno 1618« werden »Beim Fürstlichen Hofstatt« unter Titel Trombter aufgezählt:

92 f Paul Schrödern 92 f Hanns Lüchtern 92 f Wolff Keuzeln 92 f Adam Gerbicht 92 f Wilhelm Kistner 92 f Christof Hertwich	Jedem 40 f besoldung vnd 52 f Deputat

unter Titel: Musikanten:

304 f Matthias Nisolaußen, alß 200 f Besoldung vnd 104 f Deputat vff 2 Capellen Knaben.
136 f Wolffen Grünschneid(er).
136 f Reichert Ruderfort.
200 f Constantino Grbicht, Lautenisten.
136 f Hieronimo Schafhirt, Hofforganisten,
100 f Balthasar Schultes.
100 f Johann Porch, Altist.
80 f Valentin Petters, Tenorist.
10 f Helios Vnnüssig, Statt Organist.
50 f Peter Steiningern, Statt Pfeuffer.

Diese Tabelle dürfte einem späteren Spezialforscher als Anhaltspunkt willkommen sein, deshalb setze ich sie ganz hierher.

Von Lang's vielen Bemerkungen zu den musikalischen Verhältnissen will ich nur noch die anfügen, die Komponisten und Kompositionen angehen:

1. III, pag. 326. 1576 erhielt der Kantor zu Kulmbach für einen Gesang von 8 Stimmen, den er componiert und der Regierung zugeschriebn, 1 fl. $^1/_2$ Ort $4^1/_2$ Pfennig verehrt.
2. III, pag. 351: Georg Carner aus Pegnitz, Pfarrer zu Neustadt am Kulm 1589, zu Wirbenz 1600, componierte im Griechischen.
3. III, 356: Johann Koch, Pfarrer zu Gefell, dedizirte der Regierung 1584 ein Büchlein von christlichen Gesängen.
4. ebenda: 1586 verehrt Hans (soll wohl Friedrich heißen) Lindtner zu Nürnberg der Regierung etliche zusammengebrachte Figuralgesänge.
5. Johann Philipp von Rothenfels empfängt 1588 für einen dedizirten Gesang mit 8 Stimmen $1^1/_4$ fl. zum Almosen.
6. 1592 präsentirte der Vicekapellmeister Endres Ostermeyer zu Ansbach der Regierung ein Conzonial.

Dieser Ostermayer dürfte wohl mit dem in Eitner's Quellenlexikon VII 253 aufgeführten hessischen Vizechordirektor zu Cassel identisch sein. Seit

1) Bayreuther Hof- u. andre Ordnungen 1470, 1506—1618. Nr. 16.

wann und wie lange O. in Ansbach Riccius' Stütze war, muß vorläufig dahingestellt bleiben.

7. III, pag. 325: Der Pfaff von Fidermannsbrunn war das gewöhnliche Spottlied, welches Mutwillige vorbei an den Pfarrhäusern erschallen liessen.

Vielleicht finden spätere, glücklichere Hände noch mehr Material, das mein notgedrungen spärliches Bild der Verhältnisse zu einem geschlossenen Ganzen abzurunden vermag.

Notes sur la Vie de Luigi Rossi (1598—1653).

Par

Henry Prunières.

(Paris.)

Jusqu'à ces dernières années la vie de Luigi Rossi nous était à peu près inconnue. A l'exception de son séjour à Paris, lors des représentations de l'*Orfeo* à la cour de France, en 1647, sur lequel un livre de M. Ademollo[1]) et une série d'articles de M. Romain Rolland[2]) étaient venu jeter un peu de lumière, on ne savait rien de l'existence de celui que Saint Evremond appelait «Le premier homme de l'univers dans son art». Sa vie restait mystérieuse, on ne connaissait ni la date, ni le lieu de sa naissance ou de sa mort.

M. Wotquenne le premier signala à l'attention des chercheurs un passage de l'historien Pitoni[3]) qui fixait à l'année 1653 le décès du musicien et reproduisait l'épitaphe qu'on pouvait lire, disait-il, sur son tombeau dans l'église Santa-Maria-in-via-Lata à Rome. Je profitai d'un séjour que je fis en cette ville, au printemps 1910, pour m'assurer de l'exactitude de ce détail et je finis par retrouver dans le bas côté, à

---

1) *Primi fasti della Musica italiana a Parigi.* Ricordi.

2) Parus dans la *Revue d'Histoire et de Critique Musicales en 1901*, réunis et complétés, ils forment un chapitre des «*Musiciens d'autrefois*», Hachette, 1908.

3) *Notizie del contrappuntisti e compositori di Musica* (Bibl. Nat. Ms. fr. Nouv. acq. 266). Cité par Wotquenne dans son: *Etude bibliographique sur le compositeur napolitain Luigi Rossi — 1653.* Bruxelles, 1910.

droite de l'autel, une étroite dalle rectangulaire sur laquelle je déchiffrai péniblement l'inscription suivante à demi effacée par les pas des fidèles:

ALOYSIO DE RVBEIS NEAPOLITANO
PHONASCO TOTO ORBE CELEBERRIMO
IAM SATIS REGNIS REGIBUS Q. NOTO
CVIVS AD TVMVLVM
HARMONIA ORPHANA VIDVA Q. AMICITIA
AETERNVM PLORANT.
IOANNIS CAROLVS DE RVBEIS
IBI FRATRI AMANTISSIMO
CVI COR PERSOLVIT IN LACRIMAS
SEPVLCHRVM POSVIT ANNO
MDLIII.

Après de longues et minutieuses recherches je réussis également à découvrir l'acte de décès du Musicien dans les Archives de l'église San Marco[1]) où les *registri mortuorum* de Santa-Maria-in-via-Lata avaient été transférés. Ce document va préciser pour nous certains points importants de la vie de Luigi Rossi.

* * *

Luigi Rossi est né en 1598 à Torre Maggiore, petite ville du diocèse de San Severo dans le royaume de Naples[2]). Les tremblements de terre ont fort éprouvé cette région de la province de Pouille. En 1627 Torre Maggiore fut complètement détruit et les archives anéanties. Nous devons donc abandonner l'espoir de retrouver jamais l'acte de baptême du Musicien.

Nous ignorons quelle profession exerçait son père Donato Rossi. Son frère — si les renseignements que nous donne Lady Morgan sont exacts[3]) — manifesta toujours des goûts si distingués, encourageant les artistes et commandant à un ami Salvator Rosa quelques-unes de ses plus belles toiles, qu'il est permis de supposer que les deux frères appartenaient à une bonne famille provinciale et reçurent une éducation soignée.

C'est à Naples que Luigi Rossi vint faire ses études musicales ainsi

---

1) J'adresse ici mes plus vifs remerciements à M. l'abbé Giulio Pietromarchi, dont l'inlassable complaisance a considérablement facilité ma tâche.

2) Et non à Naples même comme on le croyait. L'épithète *Napolitain* qui accompagne son nom sur plusieurs documents notamment sur son épitaphe et sur le catalogue ancien de la Magliabecchiana à Florence (XIX, 22) signifie seulement qu'il était né dans l'étendue du royaumes. On appelait de même Carissimi *Romain* bien qu'il fût de Marino et Cavalli *Vénitien* bien qu'originaire de Crema.

3) Lady Morgan. Mémoires sur la vie et le siècle de Salvator Rosa. 1824. in 8°, 2 vol.

qu'en témoigne un curieux document découvert par M. Dent[1]). Il y fut l'élève du Flamand Jean Demacque qui résidait en cette ville depuis 1586 et qui occupa de 1610 à 1613 les importantes fonctions de *Maestro della Regia Capella di Napoli.* Nous ne savons à quelle époque Luigi Rossi vint se fixer à Rome. Il était sans doute attiré en cette ville par son frère Giovanni Carlo Rossi sur lequel Lady Morgan nous a donné quelques renseignements. Carlo Rossi, écrit-elle, «était un citoyen romain digne des meilleurs jours de Rome, un vrai banquier italien du temps des Médicis, un littérateur d'un savoir peu commun . . . Riche et plein d'amour pour les arts, il se reposait par de nobles amusements des fatigues de son comptoir[2])». Il est regrettable que Lady Morgan ait cru inutile de nous indiquer d'où elle tenait ces détails. Un fait est certain c'est que Giovanni Carlo Rossi était un harpiste émérite et un compositeur de cantates estimé[3]). Quelques années après la mort de son frère, lors des fêtes données à la cour de France à l'occasion du mariage du Roi. Mazarin, cédant aux instances de l'abbé Buti qui le déclarait indispensable, lui fit offrir «100 escus par mois» pendant la durée du séjour qu'il ferait à Paris[4]). N'est-il pas bien surprenant que ce Mécène, ce banquier richissime qui éleva un tombeau à Salvator Rosa et lui donna d'énormes commandes pour son palais[5]), se soit dérangé pour venir jouer un rôle obscure dans la conduite d'un opéra, fut-ce aux appointements de 100 écus par mois? On peut se demander si Lady Morgan n'a pas été victime d'une homonymie. Il serait nécessaire de vérifier soigneusement ses affirmations et de faire à Rome des recherches si l'on voulait tirer de l'ombre cette curieuse figure que nous entrevoyons à peine.

* * *

Il est certain que Luigi Rossi fréquenta le cénacle de la via del Babuino où se réunissaient autour de Salvator Rosa tant de peintres, de musiciens

---

1) C'est un recueil de cantates écrites de la main de Luigi avec ce titre: «Libro di canzon francese del Signor Giovanni Demaqque che fu Maestro di Luigi Rossi . . questo libro fece fare il Duca di Tractta per me Luigi Rossi». British Museum, Add. 30491, décrit par M. Wotquenne. Op. cit.

2) Mémoires sur la vie et le siècle de Salvator Rosa. I, 255.

3) Il y a des cantates de lui dans plusieurs recueils à la Bibliothèque San Marco à Venise, à la Bibliothèque Ste Geneviève à Paris, etc.

4) Lettre inédite de Mazarin à l'abbé Buti du 7 Sept. 1659. «Si vous croyez absolument nécessaire de faire venir le frère du feu sieur Luigi, je me remets à vous de faire ce que vous voudrez et je consens aux cent escus par mois que vous proposez de lui donner, mais je ne crois pas que vous vous deviez haster de l'appeler parce que peut-être il ne sera pas nécessaire qu'il vienne si tôt.» Ministère des Affaires Etrangères-France, 280 f° 364.

5) Lady Morgan: «Ce fut pour Carlo Rossi que Salvator travailla le plus.»

et de poètes excellents. Il mit plusieurs cantates de Salvator en musique[1]). C'est peut-être là qu'il fit la connaissance de l'abbé Buti, secrétaire du cardinal Antonio Barberini. Peut-être fut-ce par son intermédiaire qu'il entra au service de ce prince. En tous cas, ce fut sur un livret de cet auteur qu'il composa aux environs de 1640 son célèbre oratorio *Giuseppe figlio di Giacobbe*[2]). L'exemplaire que virent à Florence au XVIIIe siècle Burney et Grove a disparu de la biblioteca Magliabecchiana où il était conservé[3]) mais j'ai eu l'heureuse fortune d'en découvrir une autre copie à la bibliothèque du Vatican dans le fonds Barberini[4]). Au reste sa place était bien là, puisque le librettiste comme le musicien étaient attachés à cette illustre maison. Pas plus que le *Palazzo d'Atlante* que M. Wotquenne a retrouvé dans cette même bibliothèque, l'oratorio *Giuseppe* ne porte de noms d'auteur. C'est un manuscrit d'une belle écriture du XVIIe siècle en deux volumes. La première partie commence par ces mots: *Dalla valle di Mambre*, . . ., la seconde par cette apostrophe «*O voi che lasciate d'Egitto il ritorno*». Le temps m'a manqué pour étudier de près cette œuvre précieuse, mais je me propose de le faire à un prochain voyage.

On sait comment Luigi Rossi déjà célèbre par ses cantates et son opéra *Il Palazzo incantato d'Atlante*, représenté à Rome en 1642, fut obligé de quitter cette ville après l'exil des princes Barberini et vint à Paris sans doute vers la fin de l'année 1646 pour y diriger les représentations de l'*Orfeo*. Cette période de la vie du musicien a été trop bien étudiée par M. Romain Rolland[6]) pour qu'il soit nécessaire d'y revenir. Je me permettrai seulement de combattre l'opinion d'un contemporain[7]) selon laquelle «la jalousie de Lully le poursuivit et le força à quitter la France» c'est là une calomnie et une absurdité, car Baptiste ne fut nommé *compositeur de la chambre* que dans le courant de Mars 1653[8]), soit un

1) Entre autres: «E se la natura avara» Lady Morgan op. cit. I, 249.

2) Mandorio dans sa *Bibliotheca Romana* cite le *Giuseppe figlio di Giacobbe* parmi les principales œuvres de l'abbé Buti.

3) L'ouvrage figure sur le catalogue ancien de la Magliabecchiana à la cote XIX, 22 sous ce titre «*Giuseppe figlio di Giacobbe, opera spirituale fatta in musica da Aluigi de Rossi napolitano in Roma*».

4) L'Oratorio de Rossi est porté sur le catalogue de la Bibliothèque Barberini au mot *musica*. Il est classé sous la cote 4194/4195 (XLVII, 65/66).

5) Ademollo. Teatri di Roma al secolo XVII. Pasqualucci Roma 1888 in 8°.

6) Musiciens d'Autrefois: *Le premier opéra joué à Paris*.

7) Note manuscrite sur le Catalogue ancien de la Bibliothèque Nationale. Lully au contraire se réclamait de Luigi et de Carissimi pour lesquels il professait la plus grande admiration si ou en croit La Viéville.

8) Exactement le 16 Mars 1653. Lully n'eut d'ailleurs de pouvoir effectif que lors qu'il eut succédé à Cambefort en 1661 comme surintendant de la Musique de la Chambre.

mois après la mort de Luigi Rossi. Il est d'ailleurs fort probable que Luigi dut repartir aussitôt après les représentations de l'*Orfeo*, car dès lors, ni dans les correspondances, ni dans les mémoires, ni dans les comptes royaux, il n'est plus question de lui.

C'est à Rome qu'il mourut le 19 Février 1653 dans la nuit. Son frère le fit ensevelir dans l'église Santa-Maria-in-via-Lata que venait de faire entièrement restaurer et transformer le cardinal Antonio Barberini[1]. Le vicaire Antonio Sellario qui avait administré l'extrême onction au moribond rédigea l'acte de décès que je transcris fidèlement sur les «*registri mortuorum*» conservés à San Marco.

Die 20 Februarij 1653.

Dom[inus] Aloysius Rubeus hujus Parochiae, fil[ius] q[uondam] Donati de Turre Maiori. Diœc[esis] S[ancti] Severi, aetatis suae annorum 55, in com[munione] S[anctae] M[atris] E[cclesiae] animam Deo reddidit hora p[rim]a noct[is] seq[uentis]. Cuius corpus die sequenti ad hanc n[ost]ram parochialem ecclesiam delatum, ibidem debitis funeralibus et missa de requiem absolutis, sepultum est in sepulchro particulari in media Ecclesia, empto ad hunc effectum situ. Mihi Antonio Sellario, vic[ario] p[rimo] per nutus confessus, ac a me sacramentali absolut[ione] recepta, et sacra unctione roboratus[2].

Nous ignorons la date du décès de Carlo Rossi. Il est souvent question de lui dans la correspondance de Mazarin[3]. C'est à lui qu'on s'adresse pour avoir des renseignements sur des chanteurs dont on a besoin pour l'*Ercole Amante*. Il vint sans doute à Paris en 1661, mais nous n'avons pu trouver de traces de son séjour en France. Il serait à souhaiter qu'on entreprît des recherches systématiques au sujet de ce curieux personnage. Sans aucun doute elles seraient fructueuses et amèneraient la découverte d'intéressants documents sur le monde des artistes romains au XVIIe siècle et en particulier sur le grand Luigi Rossi dont l'existence, malgré les quelques rais de lumière qui la strient reste encore singulièrement obscure.

---

1) L'église subit une réfection complète aux frais du Cardinal Antonio en 1650. V. Luigi Cavazzi, la diaconia di Sta-Maria-in-via-Lata. Roma 1908. in 8°.

2) On peut remarquer que le mort est appelé sur ce document Aloysius Rubeus, traduction latine du nom Luigi Rossi, alors que sur l'épitaphe composée par son frère, il est nommé Aloysius de Rubeis, ce qui correspond au nom de Aluigi de Rossi que lui donne le catalogue ancien de la Magliabecchiana XIX, 22.

3) V. entre autres la lettre de Mazarin à l'abbé Buti du 21 Oct. 1659 publiée par Cheruel. Lettres de Mazarin. Tome IX.

Gabriel Voigtländer.

Ein Dichter und Musiker des 17. Jahrhunderts.

Von

Kurt Fischer.

(Berlin.)

Als das einstimmige begleitete deutsche Lied eben im ersten kräftigen Aufblühen begriffen war, erschien neben anderen auch eine Sammlung mit dem Titel:

»Erster Theil Allerhand Oden vnnd Lieder / welche auff allerley / als talianische / Frantzösische / Englische / vnd anderer Teutschen guten *Componisten* / Melodien vnnd Arien gerichtet / Hohen vnd Nieder Stands Persohnen zu sonderlicher Ergetzligkeit / in vornehmen *Convivis* vnd Zusammenkunfften / bey *Clavi Cimbalen* / Lauten / *Tiorben* / Pandorn / Violen *di Gamba* gantz bequemlich zu gebrauchen / vnd zu singen / Gestellet vnd in Truck gegeben / Durch **Gabrieln Voigtländer** / Ihrer Hoch-Printzlicher Durchleuchtigkeit zu Dennemarck vnd Norwegen / etc. wolbestelten Hoff-Feld-Trommetern vnd *Musico*. Sohra / Gedruckt auff der Königl: Adelichen Academy / Von Henrich Krusen / bestalten Buchdrucker daselbst. Im Jahr MDCXLII.«

Von vornherein nahm das Werk durch seine Eigenart eine besondere Stellung in der Geschichte des deutschen Liedes ein, in musikalischer wie in textlicher Hinsicht. Die Melodien sind bis auf ganz wenige nicht von Voigtländer selbst komponiert, sondern bilden eine Sammlung von italienischen, französischen und deutschen Stücken. Die Texte zeichnen sich durch einen beschaulichen oder satirischen Humor aus, welcher der Sammlung nicht bloß für ihre Zeit, sondern sogar für die ganze Liedgeschichte eine besondere Bedeutung verleiht. Außerdem verzichtet zwar der Dichter mit der Heranziehung bekannter und beliebter Melodien *eo ipso* auf Originalität als Komponist, man könnte fast von einer *captatio benevolentiae*, einem zu großen Zugeständnis an das Publikum sprechen, — doch ist sein Verfahren für die Musikgeschichte von großem Interesse. Denn der Nachweis der Quellen für die von ihm ausgewählten Stücke muß einen vorzüglichen Einblick gewähren in die musikalischen Verhältnisse Norddeutschlands im Anfang des 17. Jh., muß besonders die Stellung des Liedes und die Einwirkungen ausländischer Musik dort klarlegen. Wir werden also im folgenden auf die Gedichte Voigtländer's näher einzugehen und uns dann mit den Originalen seiner Melodien zu beschäftigen haben. Zunächst sei ein kurzer Blick auf das Leben des

Dichters und auf die Verhältnisse gestattet, unter denen er seine Liedersammlung erscheinen ließ.

Bei der großen Beliebtheit des Werkes ist der Mangel an biographischen Nachrichten über Voigtländer auffallend; das meiste bisher Bekannte stützt sich lediglich auf das, was die Sammlung selbst bietet. Dahin gehören die ältesten Nachrichten über den Dichter bei Alb. Bartholinus[1]). Die erste Ausgabe nennt als Erscheinungsjahr der Voigtländer'schen Sammlung 1641, die zweite richtig 1642. Die der letzteren angehängten *Hypomnemata* des Moller[2]) geben schon vier Auflagen der »Oden und Lieder« an (Sorae 1642, Lübeck 1650, Goslar 1651, Lübeck 1664). Darauf geht die kurze Notiz in Walther's Lexikon 1732 zurück. Moller hat schließlich seine Mitteilungen am vollständigsten in seiner *Cimbria litterata* niedergelegt (1744). Was sonst noch an Bemerkungen über Voigtländer's Leben vorhanden ist, bei J. E. Altenburg[3]), C. Stiehl[4]), Goedeke[5]), in der »Allgem. deutschen Biographie«, bei Eitner[6]), all das geht entweder direkt auf die genannten Quellen zurück oder bringt wenigstens nichts Neues hinzu. Für die Kenntnis des Musiklebens am dänischen Hofe um 1642 im allgemeinen und Voigtländer's im besonderen ist dann aber Hammerich's Schrift[7]) von größter Wichtigkeit, wenn darin auch nicht alles ausgenutzt ist, was im Reichsarchiv zu Kopenhagen an Notizen über Voigtländer zu finden ist. Ebenso enthält das Lübecker Staatsarchiv etwas mehr über ihn als Stiehl darbietet.

Alles in Allem läßt sich etwa folgendes feststellen. Über Voigtländer's Geburt, Jugend und Ausbildung sind Nachrichten nicht vorhanden; auch seine Gedichte geben, da sie nie auf persönliches Erlebnis des Autors zurückgehen, darüber fast nichts her. Doch läßt die reife Erfahrung, wie sie sich in einer außerordentlichen Fülle hübsch beobachteter kleiner Züge in den meisten Gedichten zeigt, dann auch der Ton einiger der Lieder, so vor allem Nr. 61, Strophe 20, auf einen nicht mehr jungen Mann als Verfasser schließen, so daß Voigtländer's Geburt noch ins 16. Jh. zu setzen wäre. Diese Annahme findet ihre

---

1) Alb. Bartholinus: *De scriptis Danorum liber posthumus auctior ed. a fratre Thoma B.* Hafniae 1666, 2. A. Hambg. 1699 besorgt von Joh. Moller.

2) Joh. Moller: *Ad librum Alb. Bartholini de scriptis . . . hypomnemata storico-critica paucula e plurimis selecta.*

3) J. E. Altenburg: Versuch einer Anleitung zur heroisch-musikalischen Trompeter- und Paukerkunst, 1795.

4) C. Stiehl: Zur Geschichte der Instrumentalmusik in Lübeck, 1885.

5) K. Goedeke: Grundriß zur Geschichte der Deutschen Dichtung III, 2. A. 1887.

6) Die Manuskriptwerke, die Eitner dem Voigtländer noch zuschreibt, gehören einem Komponisten gleichen Namens aus dem 18. Jh. an, der vielleicht identisch ist mit dem von Gerber erwähnten.

7) Angul Hammerich: *Musiken ved Christian d. IV. Hof*, Kjøb 1892. Auszüge daraus deutsch in der »Vierteljahrsschr. f. Musikwiss.« Bd. 9 und holländisch in der *Tijdschrift voor N.-Nederlands Muz.-Gesch.* 1894.

Bestätigung darin, daß ein »Gabriell Voitlender Trumpetter« am 26. November 1626 in Lübeck das Bürgerrecht gewonnen hat[1]). War er also nicht Lübecker von Geburt, so stammte er doch vielleicht aus Norddeutschland. Er kann bei seiner Niederlassung in Lübeck nicht zu den Unvermögenden gezählt haben, denn 1630 kaufte er sich dort das Haus Mühlenstr. Nr. 909 (jetzt Nr. 40)[2]). Er war verheiratet mit einer Frau Katharina, deren Vatersname unbekannt ist, und hatte zwei Kinder, Joachim Ernst und Eleonora[3]). Der Sohn ist wahrscheinlich 1626 geboren[4]) und verheiratete sich mit einer »spanischen *Fraw*« (vielleicht daß sie katholisch war) Josepha Maria; beider Tochter Anna Katharina wurde am 15. Februar 1667 in St. Ägidien zu Lübeck getauft, wobei Pate standen: Henricus Wulff, Organist an St. Ägidien, Elisabeth Tunder, des Organisten und Ratsmusikers Franz Tunder Ehefrau, und Dorothea Louwe. Voigtländer's Familie scheint Jahrzehnte lang in Lübeck gewohnt zu haben, und noch im 18. Jh. finden sich dort Nachkommen von ihm[5]).

Die Bedeutung der alten Hansastadt für das Musikleben des 17. Jh. ist genugsam bekannt, vor allem durch Stiehl's Arbeiten darüber. Voigtländer lebte, wie man daraus ersehen kann, mit einer ganzen Reihe tüchtiger Männer zusammen. Tunder, der freilich erst 1641 nach Lübeck kam[6]), war wenigstens mit der Familie unseres Trompeters bekannt; das beweist die eben erwähnte Patenschaft seiner Frau. Voigtländer selbst stand sicher mit dem Ratskornettisten Nikolaus Bleyer in einem engeren Verhältnis, denn er schrieb ihm ein langes Ehrengedicht[7]) in seinem »Ersten Theil Newer Pavanen« . . . Lübeck 1642, datiert »d. 1. Januar 1642«. Also auch als er längst in dänischen Diensten stand, dauerte seine Freundschaft mit dem Lübecker fort. Voigtländer war in der Hansastadt Rats- (Stadt-) und Feldtrompeter, nach Moller

---

1) Lübeck, Bürger-Matrikel; unter Bürgschaft von Levin Niebuhr und Davidt Smit gegen Zahlung von 10 RD. Das vorschriftsmäßige Alter war 25 Jahre (vgl G. Behrens, Topographie und Statistik von Lübeck und Bergedorf II, 1839, S. 14), Voigtländer könnte also spätestens 1601 geboren sein.

2) Schröder: Topographie Lübecks im 17. Jh. Voigtländer überließ es 1632 an Klaus von Bremen und erwarb es 1635 wieder zurück, um es noch in demselben Jahr wieder zu veräußern.

3) Das Lübecker Niederstadtbuch (1650 fol. 360/61) enthält das Nächstzeugnis für die Witwe und die beiden Kinder als alleinige Erben Gabriels.

4) Lübeck, Niederstadtbuch (1650 fol. 370): *venia aetatis* für den fast 25 Jahre alten Sohn und seine Quittung für seine beiden Vormünder über 800 Ct. als Anteil des Mündels am Vatergut.

5) Diese wie die vorhergehenden Feststellungen über Voigtländer aus dem Lübecker Staatsarchiv hat mir Herr Senatssekretär a. D. Regierungsrat Dr. Ed. Hach aus seinen eigenen Forschungen zur Lübecker Musikgeschichte gütigst überlassen.

6) Stiehl in den Monatsh. f. Musikgesch. 18.

7) S. u. bei der Besprechung von Voigtländer's Gedichten. S. 31.

und Stiehl[1]) erst von 1633 ab. Da er aber schon 1626 Lübecker Bürger wurde, so wird er seit diesem Jahr wohl auch als Ratstrompeter angestellt gewesen sein. Die Pflichten eines solchen lagen beinahe weniger auf musikalischem, als auf politischem Gebiete, insofern er nämlich vor allem Heroldsdienste zu erfüllen hatte, während der Feldtrompeter Botschaften nach auswärts ausrichtete[2]). Ganz kurz sei erwähnt, daß Voigtländer 1632 einmal als Zeuge vernommen worden ist[3]). Der Ton in dem betr. Briefe Christians IV. von Dänemark beweist, daß er dem Könige damals noch ganz unbekannt war.

1639 trat Voigtländer dann, nach Moller und Stiehl, in dänische Dienste. Die Verdienste Christians IV. um die Musiker und die Musik an seinem Hofe hat Hammerich in das hellste Licht gerückt. Fast international war das Musikleben dort zu nennen; neben wenigen bedeutenderen Dänen sind bekannte Engländer, Deutsche und namentlich Italiener dort tätig, die königliche Kapelle ist eine der stärksten ihrer Zeit, und unter den Kapellmeistern steht der größte deutsche Musiker des 17. Jh., Heinrich Schütz, obenan (1633—35, 1642—44). Dessen zweiten Aufenthalt in Dänemark hat Voigtländer noch erlebt, denn seine Vorrede an den Leser ist datiert vom 16. Mai 1642, und am 3. April hatte Schütz seine Stellung angetreten[4]). In persönliche Beziehungen brauchten beide zunächst nicht zu kommen, denn Voigtländer war in der Kapelle des Kronprinzen Christian (V.) angestellt, die sich dieser seit seiner Hochzeit 1634 in seiner Residenz Nykøbing hielt. Hier ist also auch Voigtländer's Aufenthalt gewesen, doch brachte es seine Stellung als Hof- und Feldtrompeter[5]) mit sich, daß er viel unterwegs war[6]) und daß er also auch wohl häufiger nach Kopenhagen gekommen ist. Der dänische Literaturhistoriker Paludan[7]) meint, er sei vielleicht mit der sächsischen Prinzessin Magdalena Sibylla, der Gemahlin des dänischen Kronprinzen, 1634 nach Kopenhagen gelangt[8]). Das hat etwas für sich, denn die

1) Moller: *Cimbria litt.* nach einem mir unbekannt gebliebenen Epithalamium. Stiehl: Musikgeschichte S. 24 nach dem Ratsmusikerverzeichnis.

2) Stiehl in den: »Mitteil. d. Vereins f. lüb. Geschichte« 1894; er gibt übrigens irrtümlich 1637 als Erscheinungsjahr der Voigtländer'schen Sammlung an. Vgl. auch Altenburg a. a. O. S. 29.

3) Bobé in: »Mitteil. d. Vereins f. lüb. Geschichte« 1894; ein Brief Christian's IV. in dieser Sache an Bürgermeister und Rat von Lübeck, datiert 1. Oktober 1632, im dänischen Reichsarchiv (*Tyske Cancellis* ausländische Registrant).

4) Hammerich a. a. O. S. 128.

5) Vgl. Altenburg a. a. O. S. 27. Bei ihm falsch 1742 statt 1642.

6) Z. B. »1641 d. 5. (*scil.* Januarius) 1 paß Gabriel Trompetter von Anderschow nach Nykjøbing 2 wagen und zurück dahin 3 wagen« im Kgl. Reichsarchiv in Kopenhagen.

7) J. Paludan: *Renaissancebevaegelsen i Danmarks Literatur* S. 172.

8) Eine Vermutung V. C. Ravn's, Voigtländer habe bei der Hochzeit Lieder vorgetragen, hat schon Hammerich (S. 110 Anm. 1) zurückgewiesen. Über die Hochzeit siehe Hammerich S. 101 ff.

Hochzeit wurde mit größter Pracht und außerordentlichem Aufwand gefeiert, und Voigtländer kann sehr gut im Gefolge der Lübecker Abgesandten gewesen sein. Sicher ist jedenfalls, daß er schon vor seinem Dienstantritt bei dem Kronprinzen in irgendwelchen Beziehungen zum dänischen Hof gestanden hat; der Anfang seiner Widmung an den König spricht das ziemlich klar aus:

»Nachdem ich vor dieser Zeit auch bißher so lang ich Ew. Königl. Mayestät . . . unterthänigst vnd dienstschuldigst auffgewartet . . .«

Bei solchen »Aufwartungen«, wie sie Pflicht der Kammermusiker waren, hat wohl Voigtländer auch seine »schlechten Lieder« hören lassen. Daß es ihm an großem Beifall nicht gefehlt hat, würde man auch ohne seine Bestätigung in Vorrede und Widmung schon aus dem großen Interesse schließen können, das der dänische Hof aller »modernen« Musik entgegenbrachte. Freilich wird Voigtländer nicht der erste gewesen sein, der ihn mit der neuen Art, dem einstimmigen begleiteten Lied, bekannt machte. Denn die vielen Engländer, die Christian IV. in seine Hauptstadt zog, werden nicht verfehlt haben, englische Sammlungen ähnlicher Art zu empfehlen und vorzuführen, wie z. B. die von Rosseter[1]) und Corkine[2]). Die des ersten bringt eine Singstimme mit darunter stehender Begleitung einer Laute, während ein begleitender Baß über den einzelnen Stücken verkehrt stehend angebracht ist; im dritten Teil steht er hinter dem ganzen Text. Corkine bringt neben ebenso gearteten Liedern auch viele mit Baßbegleitung allein. Beide Sammlungen unterscheiden sich von den gleichzeitigen italienischen Monodien eines Caccini, Durante usw. dadurch, daß sie eigentliche Hausmusik geben, einfache hübsche Melodien ohne Verzierungen und Koloraturen, fast volkstümlich; auch ist die Harmonik viel reicher, und der Unterschied von den liegenden Bässen der Italiener springt sofort in die Augen. Somit ist gegen die längst bekannte Art, Lieder zur Laute zu singen, der mitgehende Baß bzw. der Generalbaß allein das einzige, worin die Engländer, und zwar erstaunlich früh, den Einfluß der italienischen Musikrenaissance aufweisen; das Streben nach dem Sprechgesang, der deklamatorischen Monodie ließen sie unberücksichtigt. Damit, daß Corkine noch die Laute fortließ und nur Generalbaß benutzte, ist schon 1610 das Prinzip erreicht, wie es auch in den meisten Stücken Voigtländer's vorliegt, und wie es die Bestrebungen Rist's verfolgten: wirkliche einfache Hausmusik. Beide sind, glaube ich, sicher nicht unbeeinflußt von den Wirkungen der englischen Liedersammlungen: Rist, der

1) Philipp Ros(s)eter: *A booke of Ayres, Seth foorth to be song to the Lute, Orpherian, and Base Violl* . . . London 1601. (Biblioth. Hamburg).

2) William Corkine: *Ayres to Sing and Play to the Lute and Bass Violl. With Pavans, Galliards* . . . London 1610. Ferner: *The second booke of Ayres* . . . London 1612. (Bibl. Brüssel Konserv.)

sich in so schroffen Gegensatz stellte zu den Komponisten überladener Monodien, und Voigtländer, bei dem man bei der Buntheit der benutzten Melodien wenigstens feststellen kann, daß ein großer Teil davon wirklich volkstümlich klingt. Jedenfalls also kannte man am dänischen Hof einstimmige Lieder mit Begleitung. Die Art und Weise Voigtländer's aber, humoristische Texte zu beliebten Melodien vorzutragen, die man vielleicht mit Vergnügen wiedererkannte, das war neu: von den Chorkompositionen her kannte man wohl Parodien, aber in so systematischer Weise hat sie erst Voigtländer angewandt, und in der Geschichte des einstimmigen Liedes ist er erst recht der erste damit. Mit Unrecht schreibt Spitta[1]) dem »Sperontes« Johann Sigismund Scholze dieses musikalisch freilich etwas zweifelhafte Verdienst zu.

Nur ganz kurze Zeit noch konnte Voigtländer die Freude an seinem Werk genießen. Seine Vorrede unterzeichnete er: 16. Mai 1642, und schon am 27. Februar 1643 hören wir von einem Erlaß des Kronprinzen in Nykøbing: »Kommission in Sach Gabriell Trompeters nachgelassener Witib cont: den Sprachmeister und seine Frauen Mutter«[2]). Die Witwe war in bedrängten Verhältnissen zurückgeblieben, und ein Gesuch an den Kronprinzen zeitigte nur folgenden Bescheid, der über die schlimme Lage der Frau aufklärt:

»Bescheid auf S. Gabriel Voigtländers Witiben *Supplication. Nyk.* 31. *Martij* 1643. Auf gegenwärtige *Supplication re . . . irn*[3]) sich . . . vnser allerseits gst Herr dahin gnädigst, daß soviel *supplicantin* sache mit . . . dem Sprachmeister betrifft, Sie es bey der einmahl außgelassenen Commißion bewenden laße, mit nachmahlig angehengtem ernsten befehl, derselben nachmahls gehorsamst vnd demütigst nach zu leben oder was dergleichen künfftiger wiedersetzlicher Ungehorsam erfordert vnd mit sich bringt gewürtig zu sein.

Supplicantinnen recommendierten Sohn vnd *Musicalische Instrumenta* belangent, wißen I. Dhlt nicht worzu sie den Sohn heute oder morgen umb nützliche Dienste von ihm wieder zu haben gebrauchen sollten. Der *Instrumenta* aber weren sie nicht bedürftig.

Was die restierende vnd *praetendierte gage* Item Holtz anlanget, soll *supplicantin* alles, was ihr beweißlich wegen ihres sel. Mannes annoch nachsteht, bei förderlichster Gelegenheit bezahlt werden, wie dan deßhalben richtigkeit zu machen höchstgeehrt J. Dhlt Camerschreiber vnd Nijdfogd hiemit befehliget werden[4]).«

Der harte Ton des Bescheides beweist, daß der Kronprinz von der Schuld der Witwe Voigtländer in der vorher erwähnten Angelegenheit

1) Spitta: Vierteljahrsschr. f. Musikwissensch. I S. 80; dasselbe in seinen »Musikgeschichtl. Aufsätzen« S. 239.

2) Es ist darin von »ehrenrührigen Worten« zwischen beiden Parteien die Rede. Aus Voigtländer's Lied Nr. 98 geht hervor, daß auch er selbst mit Gegnern am Hofe zu tun hatte. Der Sprachmeister befand sich vielleicht auch darunter.

3) Im Original nicht zu lesen, wahrscheinlich *resolvirn*.

4) Brief im Reichsarchiv zu Kopenhagen.

überzeugt worden war. Der Ausdruck des ersten Erlasses »nachgelassene Witib« sowie die ganze Lage der Frau deuten daraufhin, daß Voigtländer nicht lange vorher gestorben sein kann. Eine Notiz im Archive des Gymnasiums zu Nykøbing [1]) besagt denn auch, daß der Kasse der Lateinschule am 26. Januar 1643 24 M (dänisch) Beerdigungskosten für Gabriel Trompeter zugegangen seien. Dieser ist also am 26. Januar oder kurz vorher beerdigt worden, sein Tod demnach etwa am 23. Januar oder kurz vorher eingetreten. Da die Witwe für ihren Sohn kein Fortkommen in Dänemark fand, kehrte sie nach Lübeck zurück; denn dort hielt sich die Familie, wie oben erwähnt, später dauernd auf.

Voigtländer's Liedersammlung ist heute in fünf Auflagen bekannt: 1642, 1647, 1650, 1651 und 1664 [2]); sie stimmen bis auf die Anordnung der Texte völlig miteinander überein [3]). Interessant ist es, an den Druckorten der verschiedenen Auflagen die allmähliche Verbreitung der Sammlung festzustellen: wie sie von Dänemark (Sohra, heute Sorø) aus auf das Festland kommt und sich zunächst in und um Lübeck festsetzt (Lübeck, Ratzeburg) und allmählich bis nach dem Harz bekannt wird (Goslar). In Lüneburg war schon um 1644 ein Exemplar [4]); bald darnach ist sie auch in Berlin bekannt [5]). An der Herausgabe der Lieder nahm der dänische Kronprinz großen Anteil: er ließ Voigtländer das Druckprivileg des Königs besorgen [6]) und unterstützte den Dichter mit 2×50 Reichstalern [7]). Zur Besorgung des Druckes hatte sich Voigtländer persönlich

1) Der Rektor der Lateinschule war damals zugleich Küster und leitete als solcher den Gesang der Schüler bei Begräbnissen gegen eine vorgeschriebene Gebühr von 7 M (dänisch). Wenn sich diese bei der Beerdigung Voigtländer's um mehr als das Dreifache erhöhte, so deutet das auf seine angesehene Stellung bei Hofe hin und darauf, daß er bis zu seinem Tode bei dem Kronprinzen in Gunst stand. — Dem deutschen Konsul in Nykøbing, Herrn C. Ortmann, bin ich für die liebenswürdige Mitteilung dieser Notizen zu bestem Dank verpflichtet.

2) Eitner: Seine Fundorte sind um die Univ.-Bibl. Göttingen zu ergänzen, wo sich je ein Exemplar von 1642 und 1650 befindet.

3) An das Berliner Exemplar von 1650 sind 23 Seiten Manuskript angeheftet, nach einer Bemerkung auf dem Schlußblatt vermutlich von der Hand des Violinisten W. Rowe, dem das Buch auch gehört haben soll. Das Manuskript enthält: S. 1—2 Choräle für 2 Violinen oder Flöten mit Baß ohne Text, S. 4 bis Ende »Etzliche Lieder auß des Krieger's Sammlung« (ca. 18 Nummern), das Lied »Ade Melancholey« (aus G. H. Weber's Sing- u. Spiel-Arien 1665 I, 3 um eine Quint höher transponiert) und S. 3 Voigtländer Nr. 56 für 2 Canti mit Baß, eine Quart höher transponiert, ohne Text.

4) Junghans: »Seb. Bach als Schüler der Partikularschule zu St. Michaelis in Lüneburg« 1870 führt es an unter den »Musicalischen Sachen des sel. Cantoris Hrn. Christian Gaertneri († 1644)«. — Schon 1643 ließ Hammerschmied in Freiberg i./Meißen ein Voigtländer'sches Gedicht in eigener Komposition erscheinen (vgl. S. 78).

5) Wie Nicolaus Peucker's »Wolklingende Paucke« (herausgegeben 1702) durch Citate ausweist.

6) Brief an den Kanzler Reventlow vom 8. Januar 1642.

7) Bewilligungsschreiben mit Voigtländer's eigenhändiger Quittung vom 12. Jan. und 13. März 1642. Vgl. Hammerich S. 185.

nach Sorø begeben[1]). Er widmete das Werk dem Könige, dem Kronprinzen und dessen Gattin[2]).

Was hat der Sammlung nun ihre große Beliebtheit verschafft? Die Literaturhistoriker sind sich im Grunde genommen alle darin einig: die »artigen Einfälle« des Dichters. Morhofen imponierten sie dabei noch besonders als Leistung eines eigentlich ungebildeten Mannes[3]). Neumeister folgt ihm darin und erwähnt als besonders beliebt Nr. 100: *Ars Lex Mars*[4]). Später scheint Voigtländer vergessen gewesen zu sein; Bouterwek stellt fest, daß er »dieses poetischen Trompeters nirgend erwähnt gefunden« habe[5]). Auf deutscher Seite sind dann neben den Literaturgeschichten von Goedeke und Gervinus und der »Allgem. deutschen Biographie« noch Öttingen[6]) und Friedländer[7]) zu nennen. Die dänischen Literaturhistoriker haben sich darauf beschränkt, die Einwirkung der Voigtländerschen Lieder auf dänische Gedichtsammlungen festzustellen[8]). Das treffendste Urteil gibt Bouterwek über Voigtländer; er nennt ihn einen »in seiner Art bemerkenswerten Mann, der zwar nicht als großer Dichter, wohl aber als witziger Kopf Scherz und Satyre mit vieler Leichtigkeit lyrisch zu behandeln verstand«. Auch Öttingen hat wenigstens die besondere Stellung unseres Dichters erkannt; mit seinen Ansichten über dessen Verhältnis zu Greflinger werden wir uns noch zu beschäftigen haben.

Gehen wir nun näher auf die Gedichte selbst ein, so ergibt sich sofort, daß Voigtländer natürlich auch dem herrschenden Zeitgeschmack sein Opfer gebracht hat. So vertreten Nr. 54 und Nr. 85 als Frühlings- und Nr. 55 und 56 als Sommerlieder ein ernsteres Element in der sonst überaus vergnügten Sammlung, insofern sie alle vier mit einem übrigens sehr konventionellen Hinweis auf Gott oder auf die Tugend schließen. Im einzelnen enthalten sie manche hübsche und amüsante Stelle, z. B. Nr. 55 Strophe 6 eine kurze, aber plastische Schilderung des Landlebens und in Strophe 2 desselben Gedichts den ebenso treffenden wie originellen Ausdruck: »Hört, wie so wunder krumb die Nachtigall her coloriret.« Die beiden Trinklieder Nr. 77 und 94 entbehren selbst solcher kleinen eigentümlichen Züge, ebenso Nr. 5 und 6, zwei Loblieder, jenes auf die Musik, dieses auf »das löbliche

---

1) Schreiben vom 13. März an »Gabriel Trompeter paa Sorø«.

2) Datum fehlt; im Göttinger Exemplar von 1642 die mit Tinte nachgetragene Angabe: 18./28. Februar.

3) Morhofen: Unterricht von der deutschen Sprache ... Kiel 1682.

4) Erdm. Neumeister: *Specimen dissertationis hist.-crit. de poetis Germ.* 1706.

5) Bouterwek: Geschichte der Künste und Wissenschaften ... 1817.

6) Öttingen: »G. Greflinger als Dichter ... 1882.

7) Max Friedländer: Geschichte des deutschen Lieds im 18. Jh. 1902.

8) Nyerup og Rahbeck: *Bidrag til den danske Digtekunst Historie.* Kjøb. 1800.
G. Rode: *Renaissancen tidligste Eftervirkning paa dansk poet. Litt.* 1866.
Paludan: *Renaissancebevaegelsen i Danmarks Litt.* 1887 und
Danmarks Litt. mellem Reformationen og Holberg 1896.
Endlich auch Hammerich a. a. O.

Frauenzimmer«. Das letztere schließt Voigtländer mit einer Warnung vor der Macht Cupidos, und dieser spielt auch sonst in der Sammlung eine große Rolle, die Wirkung seines Pfeiles zeigt sich in den verschiedensten Stadien: Sehnsucht, Enttäuschung, Zorn, Freude über die Liebe, Treue usw. Am hübschesten sind davon wohl Nr. 41 und die drastische originelle Nr. 31. Ein großer Teil dieser Lieder hat neben dem Vorwurf auch die Szenerie mit anderen Dichtern jener Zeit gemeinsam: Namen und Ausdrucksweise der Schäferpoesie treten da auf (Nr. 33, 38, 39, 65, 67, 68). Freilich sind nur zwei davon, Nr. 33 und 39, völlig im Geschmack der Schäferlieder[1]). Bei den andern der genannten Gedichte fällt die merkwürdige Vermischung mit Elementen des Volksliedes auf, die sie aus der gewöhnlichen Hirtendichtung heraushebt. Dazu gehört in Nr. 65 die Gegenüberstellung des Lebens am Hofe mit dem der Bauern[2]). Voigtländer nutzt dies soziale Motiv besonders in Nr. 66 und 67 aus, Nr. 65 bringt wenigstens in der Schlußstrophe Anklänge daran. Durch das Scherzhafte der Situation unterscheidet sich Nr. 68 vorteilhaft von dem Pathos sonstiger Schäferpoesien, und in Nr. 38 klingt Strophe 2, zweite Hälfte geradezu wie ein Ausschnitt aus einem alten Volksliede. Daneben bringt Voigtländer noch eine Reihe anderer Liebesgedichte, in der Art, wie sie in jener Zeit den Hauptbestand der meisten Liedersammlungen, ja bei einigen den einzigen Inhalt ausmachten. Keins von ihnen deutet auf persönliches Erleben, die meisten zeigen keine Spur von Originalität, es sind Lieder, wie sie damals Mode waren, und wie sie ein halbwegs geschickter und belesener Mann immer wieder fertig brachte; die Überschriften sagen da genug (8, 10, 20, 22, 35, 43, 47, 49). Das hübscheste könnte man Nr. 8 nennen. Eine Art Gegenstück dazu bildet Nr. 49: Das Klagelied eines Mädchens, daß sie ihrem Geliebten, der ihr nicht hold zu sein scheint, nichts von ihren Gefühlen verraten dürfe. Zunächst ist alles sehr ausführlich und sehr traurig dargestellt; dann aber die Schlußstrophe: das wirkt, als ginge der Dichter plötzlich mit einer kurzen Verbeugung ab, mit einem etwas ironisch vergnügten Lächeln, daß die Hörer so lange den Klagen des verliebten Mädchens gelauscht haben. Man erwartet zu hören, wie der Dichter das schöne Kind trösten wird, das ihm so herzlich leid tut, und — — plötzlich ist das Mädchen fort. Es ist, mit einem Wort, Humor in dieser Strophe, und das ist überhaupt die Eigenschaft, die Voigtländer's Hauptstärke ausmacht und ihn vor allen Dichtern jener Zeit heraushebt: der gemütliche, etwas satirisch gefärbte Humor eines Mannes, der das Leben hinter sich hat und in Ruhe darauf zurückschaut. Er kennt die Schwächen seiner Mitmenschen und ebenso gut seine eigenen, ist aber weit entfernt, lehrhaft auftreten und Tugend predigen zu wollen. Er führt das tägliche Leben in einer reichen Fülle amüsanter Bilder vor und ist dabei durch die Leichtigkeit des Ausdrucks und die Witzigkeit seiner Ideen fast stets seines Erfolges sicher. Er ist kein Kunstdichter, die Sprache ist die des Volks, verfällt aber selten einmal ins direkt Gewöhnliche. Doch dürfte es mit der Ungelehrtheit, die

---

1) Obgleich in Nr. 39 die Idee, daß sich, »viere und meher umb einen reißen«, nicht zu den gewöhnlichen in der genannten Gattung zählt.

2) Vgl. M. v. Waldberg: Deutsche Renaissancelyrik 1888, S. 53 und Joh. Bolte, Der Bauer im deutschen Lied (*Acta Germ.* I 1890), der u. a. Voigtländer Nr. 67 und 81 mit ihren Melodieen als Beispiele anführt (unter Nr. 13 und 25).

Voigtländer sich selbst zuschreibt, nicht gar so schlimm gewesen sein[1]) Er will sich an der betr. Stelle nur zu den studierten Dichtern in Gegensatz stellen, im übrigen hört man aus den Liedern immer wieder, daß er viel herumgekommen ist, viel im praktischen Leben gelernt. und sich einen hellen Blick für die Beurteilung seiner Mitmenschen angeeignet hat. Er will ja auch nur »aufsetzen, was er von Natur vor Einfälle gehabt«, und zwar »nur zu seinen Aufwartungen, vor großen Herren und sonsten ihm davor gebraucht«. Man soll also vor allem »die *Inventiones* und wohin er damit gezielet, mit einen guten Vrtheil richten«, . . . »hab ich nicht grosse Kunst hervor gebracht, so hab ich doch das Ziel erlanget, daß ich manche hoher vnd Niederstands Personen Zusammenkunfften damit ergetzet.«

Fast unerschöpflich ist die Menge der Züge, die Voigtländer an Männern und Frauen, auch an Personen des Hofs beobachtet hat und die er ihnen allen als einen Spiegel ihrer Angewohnheiten und Schwächen vorhält. Er beginnt gleich mit Klageliedern über Schwierigkeiten, die das Publikum dem Dichter bereitet: »Der Autor kans Niemand zu Dank machen« (Nr. 1), in gleichem Ton geht es weiter in Nr. 2 und Nr. 4, ähnlich in Nr. 3 und in einer kleinen Variante Nr. 86 mit einer sehr hübschen Pointe. Das Gegenstück zu diesem Liede von der Wahrheit bildet Nr. 51, das der Dichter in der Schlußstrophe selbst als Satire auf seine Zeit bezeichnet. Doch schwächt eben die letzte Strophe die Wirkung der Fülle amüsanter Beispiele für unser Empfinden bedeutend ab. Ähnlich geht es dem Hörer in Nr. 72 und Nr. 7, die mit ihrem ernsteren Schluß beide etwas aus dem Rahmen der satirischen Gedichte herausfallen, zu denen sie der Idee nach gehören. Besonders hübsch ist die erste Strophe von Nr. 7, die alles zusammenfaßt, was nach des Dichters Meinung zum guten Leben gehört: ». . . Nehst Gott viel Gelt, so man mit müh / noch eigner Arbeit hat erworben nie / sondern jhm gestorben an, Stets ein gut Fewer auff dem Heerd, mit Schuldt vnd Rechteshändeln nicht beschwert, ein Hertze von Sorg befreyt. Einen gesunden, frischen Leib, ein hübsches, frommes, frölichs junges Weib, zu Ehren ein sauber Kleidt.« Manche Gedichte beschäftigen sich auch mit einzelnen Eigenschaften und guten Ratschlägen, die zum glücklichen Leben führen können (Nr. 52 von den Schwierigkeiten bei der Berufswahl, Nr. 53 vom Glück); besonders Nr. 76 zeigt da einen Mann, der das Leben wirklich von der richtigen Seite ansieht, sich um nichts viel Kopfschmerzen macht und das Glück nimmt, wo er es trifft: Der Schlußvers »Thu recht, scheu den Teuffel nicht«, ist der Grundgedanke des ganzen Liedes, der wenigstens in seiner ersten Hälfte einer eingehenden Ausführung in den Gedichten Nr. 83, 84, 87, 88, 99 unterzogen wird. Erwähnt sei davon der fast an Wilhelm Busch gemahnende Schluß von Nr. 87:

»Hoch zu klettern ist beschwerlich,
Runder fallen ist gefährlich,
Wol dem, der das Mittel hält.«

---

1) Ich kann mich nicht enthalten, Öttingen's gegenteilige Ansicht (G. Greflinger S. 46), besonders auch ihre Begründung für etwas oberflächlich zu erklären. Von Voigtländer's 100 Gedichten enthalten kaum zehn mythologische Namen oder Ideen, mehrere davon noch dazu dieselben; man kann also wirklich nicht behaupten: »Der Dichter bemühe sich bei jedem Anlaß, seine spärlichen Kenntnisse, z. B. in der Mythologie, vorzuzeigen«

Eine noch größere Gruppe von Liedern beschäftigt sich mit den Frauen. Hier finden sich die originellsten Erzeugnisse des Dichters, hier zeigt sich seine humoristische und satirische Begabung im hellsten Licht. Bezeichnend dafür ist auch hier die Fülle der herangezogenen Beispiele und dementsprechend die an die Kleinkunst der holländischen Maler erinnernde Art der Darstellung, die amüsante Genrebilder mit unzähligen kleinen Strichen zeichnet. Da sind zunächst mehrere wirkliche Loblieder auf die Frauen, Nr. 14 und 95[1]; dieselbe Idee in Nr. 96 mit der Variante, daß gezeigt wird, wie schlecht es einem Mann ohne Frau gehen kann. Eine andere ganz originelle Veränderung desselben Themas bringt Nr. 15: die Vorzüge eines bösen Weibes. Höchst lustig ist es zu lesen, wie eine böse Frau ihren schlechten Mann zur Vernunft bringen kann, sehr ergötzlich die Steigerung am Schluß, daß sie ihn sogar in den Himmel bringt. Doch auch die Männer bekommen genügend von ihrer Arroganz, Nörgelei usw. zu hören. Freilich gibt es auch noch gute Gesellen; aber einem solchen helfen oft alle Mittel nicht, er kann kein Weib bekommen, manchem Mädchen geht es freilich nicht besser (Nr. 59, 60, 89). Dieser und jene ist auch sehr wählerisch (63, 64), und wenn auch oft die reichen Mädchen die begehrtesten sind (74), so soll man doch mehr auf Tugend und Kunst sehen (91); auch soll kein Greis eine Junge freien (32). Es kann leicht passieren, daß man mit der Braut alles halb (80) oder alles doppelt bekommt[2] (81), und muß noch zufrieden sein, wenn es einem nicht so geht wie dem Junker Huy (82) oder dem armen Schneider (75).

Neben der Fülle der kleinen Bilder fällt in der letztbesprochenen Gruppe von Gedichten der besonders enge Zusammenhang mit der Volkspoesie auf. Manche der Stoffe, so vor allem der von der Heirat des Greises mit der Jungen, sind fester Bestand in den meisten Volksliedersammlungen[3]; dafür zeigt sich Voigtländer's Eigenart in der Behandlung dieser schon bekannten Ideen. Weiterhin gesellt er sich dann zu den Vertretern von Parodieen: gerade in der Volkspoesie wird die Frau gern verhöhnt, oder wenn ein Loblied auf sie erklingt, so folgt meist auch gleich das Gegenteil davon oder wenigstens ein Gedicht, das jenes Lob irgendwie aufhebt[4]. Voigtländer macht von diesem Prinzip einmal Gebrauch in den Liedern Nr. 61 und 62: dem Lobe der Jungfrauen[5] folgt sofort eines der »Jungen Gesellen«. Andererseits hat er dem Verfahren auch eine versöhnlichere Seite abgewonnen, indem er in den Gedichtpaaren Nr. 16/17 und 18/19 den umgekehrten Weg einschlug: namentlich in dem zweiten Paar werden die Be-

---

1) »Sie ist die Küchenkeyserinn in dem Sudelreiche
Die Windelkönigin / Besenfürstin zugleiche
Sie ist die Spindelgräfin . . .
. . . . . .
Sein ander Bein im Stuhl / sie ist nicht minder
Sein einge Sparbüchs vnd sein Fewr im Winder
Sein Sommerschatten vnd seine Nabelwärmerinne,
Wenn er was hat / Mitfresserin, Mitzächerinne«, u. s. w.

2) Über den Zusammenhang dieses Gedichts mit der Komödie siehe Bolte a. a. O. zu Beisp. 25.

3) Und auch Gesellschaftsliedern des 16. u. 17. Jh., andere solche Motive sind: Die Nachteile des Heiratens, Sehnsucht des Mädchens nach einem Mann usw.

4) Vgl. M. v. Waldberg, Die galante Lyrik 1885, S. 34.

5) Bemerkenswert sind die eigenartigen, wenn auch nichts weniger als poetischen Vergleiche in No. 61, besonders Strophe 18.

denken gegen eine Frau (Nr. 18) eingehend widerlegt (19). Seine Höflichkeit hat er sich also im Grunde genommen doch erhalten, wenn auch sein Ton, nicht gerade in den letztgenannten Gedichten, aber doch sonst manchmal etwas ungenierter wird. Auch das geht auf die Einwirkung der Volkspoesie zurück, ebenso wie der Gebrauch charakteristischer Namen: Kuntz Klotz und Trincken Potß, Matz der Hausknecht, Junker Huy und seine Braut Jungfer Pfuy treten da auf. Mit der Anführung solcher Namen steht dann die Erzählung kleiner Geschichten in engstem Zusammenhang. Endlich sei noch auf einen der ganzen Sammlung eigentümlichen Zug aufmerksam gemacht, den sie mit der Volkspoesie gemein hat, nämlich die häufige Heranziehung von Sprichwörtern, wie ja auch bei sehr vielen die Überschrift in die Form eines solchen gekleidet ist[1]). Selbst bei flüchtiger Durchsicht entdeckt man eine ganze Reihe solcher allgemeinen Wahrheiten, die oft mit kleinen Einleitungen wie: man sagt, es heißt im Sprichwort u. ä., oft auch ohne sie eingeführt werden (68, 16, 17; 76, 11; 77, 3, 4, 5; 82, 1; 83; 86, 6; 87, 4, 6).

Damit wäre die Übersicht über die in Voigtländer's Odehsammlung enthaltenen Lieder erledigt. Es erübrigt aber noch, über die in der Vorrede als ausgelassen oder verändert bezeichneten vier Lieder einiges hinzuzufügen. In der betreffenden Stelle liegt ein Irrtum des Verfassers vor: Das Lied: »Ein junger Schäfer ging einmal« ist nämlich gar nicht ausgelassen, sondern findet sich richtig als Nr. 33. Dagegen fehlt in der Sammlung das geänderte »Einstmals als ich Lust bekam«; es ist offenbar mit dem erstgenannten Gedicht verwechselt worden. Vorhanden ist es aber, und zwar anonym[2]). Man wird die Fassung in den »3 weltlichen Liedern« als die ursprüngliche annehmen können, denn die des »Venusgärtleins« stimmt bis auf Kleinigkeiten mit ihr überein, während die des »Liederbüchleins« meist schlechter, selten besser im Ausdruck ist. Mit der letzteren ist die in der Kopenhagener Liederhandschrift enthaltene Fassung fast identisch; hier folgt aber noch, und das ist bemerkenswert genug, eine dänische Übersetzung, die zu den 19 Strophen Voigtländer's noch zwei hinzufügt. Das »Liederbuch« bringt das Gedicht fast wörtlich wie die »3 weltlichen Lieder«, und darnach lautet es nun also:

1. Einßmals da ich Lust bekam /
anzusprechen eine Dam /
vnd sie freundlich fragte /
ob ihr auch wol gefiele ich /
warrlich nicht besonderlich /
sie gar spöttisch sagte.

2. Ich sprach: warumb, bin ich nicht /
ein gut Kerll / sie glaubts nicht /
darum fragte sie mir wieder /
was dann ein gut Kerll wer /
ich sprach: setzt euch unbeschwer
etwas bey mir nieder.

---

1) Ein in der Litteratur viel verbreitetes trägt Nr. 16: Weiber nehmen ist kein Pferdekauf. Vgl. die Bemerkungen von A. Kopp in *Euphorion* 10 (1903) S. 256.

2) In: a) Neu weltlich Liederbüchlein . . . o. O. o. J. (Berlin kgl. Bibl. Yd 5121) b) 3 weltliche neue Lieder 1647 (Y e 1674) c) Venusgärtlein . . . Hamburg 1659 (Yd 5091) d) Tugendhafter Jungfrawen- und Junggesellen-Zeitvertreiber. O. O. o. J. (Yd 5111) e) Ms. Thott 778. fol. (nach 1641). Das Lied wird auch dreimal als Melodie zitiert. f) Das Neue und Große Liederbuch, dessen erster Theil in sich begreifft CXIV Lieder alle auß dem Daphnis auß Cimbrien vnd der Frühlingslust . . . o. O. 1650. II. Teil Nr. 114 (Yd 5083).

3. Dann ich wil nach ewrem Sinn /
was für ein gut Kerll ich bin /
euch die Warheit sagen /
vielleicht wenn ihrs recht nehmet ein /
wirds euch nicht zuwidern seyn /
sondern wol thun behagen.

4. Vors Erste bin ich Echte /
vnd von einem guten Geschlechte /
hab auch allerorten /
mich geübt von jugend auff /
nach der Welt brauch vnd lauff /
das ich groß binn worden.

5. Ich habe nicht gar viel studiert /
bin nicht schön von Leibe geziert /
auch nicht reich von Gelde /
jedoch bin ich auch nicht Tumm /
Blinde / Sprachloß oder Krumm /
sondern frisch zu Felde.

6. Ich hab keinen stoltzen Muth /
mein Hertz ist auffrichtig gut /
ich mag auch nicht liegen /
viel Worte ich nicht machen kan /
ein Wort / ein Wort / ein Mann / ein Mann /
das pfleget nicht zu triegen.

7. Zu der Kauffmannschafft wie auch
zum Handtwerck ich nicht daug
dann ich mich ernehre /
mit dem Degen vnd Pistol /
vnd von meinen Feinden hol /
was ich stets verzehre.

8. Doch sitz ich nicht gerne still /
wo der Krieg sonst daugen wil /
Ehre zu erwerben /
vnnd was mir sonst nötig thut /
wage daran Leib vnnd Blut /
mag nicht gerne verderben.

9. Ich höre gern der Armen bitt /
habe ich etwas, so theile ich mit /
ich spendire die Heller
auff ein gut Pferd vnd Gewehr /
gibt mir Gott noch etwas mehr /
so schick ichs nach dem Weinkeller.

10. Ich esse gern was gutes auch /
nmer habe ich den gebraucht /
ein gut Kleidt zu tragen /
ich bin fromm so lang ich kan /
wo nicht so pfleg ich mich alßdan /
iuch frisch herumb zu schlagen.

11. Ich höre gern der Musica Klang /
mich erfrewet ein feiner Gesang /
ich halts mit guttn gesellen /
mit der Bursch ich mich lustig mach /
es sey bey Tag vnd Nacht /
thue ich mich allezeit frisch stellen.

12. Ich lasse einem jeden seine Ehr /
ich liebe hübsche Mägdlein sehr /
pfleg mich zu befleißen /
weil ich nicht bin Reich vnd fein /
das ich doch möge freundlich seyn /
ihnen ein Dienst zu beweisen.

13. Ich bewerbe mich umb ihre Gunst /
sehe ich das es ist umbsonst /
ich darumb nicht zürne /
ist die Jungfraw stoltz von Sinn /
laß ich sie seyn vnd mach mich hin /
zu einer Bawrdierne.

14. Nun ich etwas hab außgerast /
das ich auff mein beste fast /
mit der Zeit hinkommen /
trachte ich auch einmahl nach Ruh /
gedenke bey mir immerzu /
nur ein Weib genommen.

15. Weil ich wie ichs dafür halt /
nicht zu jung bin noch zu alt /
wil ich mich umbschawen /
das ich nicht alleine schlaff /
sondern mir auch verschaff /
eine schöne Jungfrawen.

16. So ein gut Kerll bin ich nun /
bitt wollet mirs zu wissen thun /
wie ich euch gefalle /
so solt jhr versichert seyn /
das ich euch liebe allein /
vor die andern alle.

17. Wollet ihr nun so ist es klar /
vnd wir werden bald ein paar /
darauff sprach sie gar sachte /
ihr möget wie es ist imschein
wol ein sehr gut Kerll seyn /
vnd heimlich schmuzerlachte.

18. Da ich die Antwort bekam /
sie bald in die Arme nam /
küste sie vnd fragte /
was der Abschied endlich were /
kompt morgen wieder here /
sie gar freundlich sagte.

19. Ich schwere so wahr ich bin /
ein gut Kerll gebe ich hin /
meine beyde Hände /
das als ein gut Kerll ich /
euch wil gantz beständiglich /
lieben biß an mein ende.

Der Anfang stimmt, wie man sieht, fast wörtlich mit Voigtländer's Zitat überein; eine sprachliche Eigentümlichkeit, das »schmutzerlachte« in Str. 17, 6, habe ich nur bei Voigtländer selbst (Nr. 58 Str. 8), sonst aber nirgends wiedergefunden. Die Hauptsache ist jedoch, daß der Inhalt des Gedichtes ganz nach Voigtländer's Art ist: die Aufzählung der eigenen Vorzüge, diese Vorzüge selbst erinnern so sehr an seine Eigentümlichkeit, daß ich ihn unbedingt als Verfasser des obigen Gedichts in Anspruch nehme. Es würde in der Sammlung recht gut als Parodie zu Nr. 89, zu der guten Dirne passen, die ja auch sich selbst ins rechte Licht setzt.

Auch das zweite der von Voigtländer als ausgelassen bezeichneten Gedichte habe ich wiedergefunden, wiederum anonym, in zwei Fassungen[1]), von denen die des fliegenden Blattes die weitaus bessere ist. Sie lautet:

1. Unlängst ich meine Floria fandt /
sitzen unter der grünen Linde /
von schönen blümlein allzuhandt /
thät sie mir ein Kräntzlein binden /
ich halte Floria für die schönste mein /
die unter den Schäferinnen mag seyn /
die allerschönste so man kan finden.

2. Da erzehlte ich ihr all mein Thun /
wie offt ich mit den Schäflein thete weyden /
welches geschicht auff grüner Heyden /
mit schattigten Bäumelein umgeben /
auff beyden seyten /
von ihrer Tugend und schönen Namen /
spielten wir manch Liedlein zusammen /
auff unsern Pfeiffen gemacht von Weyden.

3. Unter dem Reden gab ich achte
auff ihre Gestalt vnd rote Wangen /
ihr Mündelein auch schmutzerlachte /
ich wust nicht wie ich es solt anfangen /
auff daß ich sie möchte küssen einmahl /
indem ich ihr einen Kuß abstahl /
ehe sie zur Gegenwehr thet langen.

4. Ach wie süß vnd wundersüß
hab ich gestohlen einen Kuß /
ich sprach vnd das es wahr seyn muß /
was man in der ersten Liebe thut genießen /
dasselbe am allerbesten schmeckt /
aber die Floria hab ich erschreckt /
vnd ihr gethan ein groß verdriessen.

5. Da begundte sie alsobald /
zu verstellen all ihre Geberden /
ich lieff und suchte geschwinde rath /
fragte nach bey den Herren /
da sprachen sie mir dieses Recht /
öffendtlich vnd vnverholen /
das derselb vierfach wiedergeb /
was er heimlich abgestolen.

6. Das war Wasser auff meiner Mühl /
sprach kan ich damit abkommen /
gebe meiner Floria viermahl so viel /
als ich ihr hab abgenommen /
die Herren sprachen das ist recht /
damit lauff hin du Schäfersknecht /
sieh zu das du dich helst fromme.

7. Ich ging und wolt der Flori mein /
vor ein Kuß vier wieder geben /
sie sprach: laß ab was soll das seyn /
ich sagte: ich wil dem Recht nachleben /
zürne nicht mit mir / wil theilen mit dir /
alles was ich hab /
darzu mein Tasch vnd Hirtenstab /
wil ich dir schenken darneben.

8. Da war Floria zufrieden mit mir /
Floria wolt mein eigen bleiben /
mit der Floria wol an dem Revier /
wil ich meine Schäflein weyden /
und wil nun auch diese Geschicht /
das vnser beyder werde vergessen nicht /
mit Fleiß ins Hirten-Buch thun schreiben.

1) In: a) 3 weltliche neue Lieder. O. O. 1647, einem anderen fliegenden Blatt als vorher (Ye 1677) b) Tugendhafter Jungfrauen ..... Zeitvertreiber. O. O. o. J. (Yd 5111).

Die Änderung des von Voigtländer zitierten Namens Cloris in Floria besagt gar nichts, zumal sich im »Zeitvertreiber« noch wieder eine andere Form Gloria findet. Dagegen treffen wir wiederum den Ausdruck »schmutzerlachte« [1]), und was den Inhalt betrifft, so kann der kleine Scherz sehr wohl von Voigtländer stammen.

Beide eben vorgeführte Lieder gehören vermutlich zu den von Moller als *carmina alia Germanica σποράδην edita* erwähnten Gedichten. Dazu kann man auch das Widmungsgedicht rechnen, das Voigtländer dem Lübecker Ratsmusiker Nik. Bleyer für seinen »Ersten Theil Newer Paduanen, Galliard . . . Lübeck 1642« schrieb [2]). Dies Ehrengedicht ist als solches sehr lang, unterscheidet sich aber von anderen Stücken der Gattung vorteilhaft dadurch, daß ihm ein wohlausgeführtes Bild zugrunde liegt, und daß der Zweck des Ganzen nicht so aufdringlich wie sonst üblich hervorgekehrt wird:

»Einsmahl da Zephyrus von Westen sanfft thet wehen /
thet ich : m schönen Fluß / die Träff[3]) spazieren gehen /
Da kam Phoebus daher / in seinem gülden Kleid /
Aurcram führet er / mit sich an seiner Seit /
Venus mit ihrem Sohn / gieng auch des Wegs spatzieren«

u. s. w. es kommen noch die Musen, Flora, die Naiden, Ceres, Bacchus, Jupiter, Juno, Pan mit Nymphen.

»Ich wundert mich so sehr ob ihrm lieblichen Singen /
Ich nahm da mein Trommet / die Triton mir verehret /
blies darauf ein Sonnet / wie er mich hat gelehret /
bald kam Echo herfür / die da vom Schlaf erwachte /
antwortet freundlich mir / u. s. w. . . . .
Ich spatziert weiter fort auf dieser grünen Awen /
da kam ich an ein Ort / allda mich thet umbschawen /
da lagen Harf pandor / dazu die sieben Röhren /
darauf Pan lang zuvor / sich offt hat lassen hören /.
viel Bücher ich da fand / von Music vollgeschrieben /
die sah ich durch zur Hand / hatt darob groß Belieben /
Ich hett bey einem Haar / etzliche mitgenommen /
da thet ein große Schaar / der Musae dahin kommen /
sprachen wie Bleyer sey / an diesem Ort gesessen /
hab seine Stücklein new / allhier liegend vergessen /.
Nicht weit davon ich sah / sein Zincken vnd Violen /
darbey saß Argus nah / der sprach: mir ist befohlen /
zu halten recht in Hut / die Zinken / Geig vnd Bücher /
biß er selbst kommen thut / dem hab ich Glauben sicher /.

---

1) Der Zeitvertreiber hat dafür »schmüntzelnd lachte«. Seine Fassung ist überhaupt so verdorben, namentlich was die Pointe, den Spruch der Rechtsgelehrten betrifft, daß man sie wirklich als Paradigma aufstellen kann für solche Raubdrucke, unter denen Komponisten und Dichter damals in gleicher Weise zu leiden hatten.

2) Vgl. S. 19. Frl. Am. Arnheim war so liebenswürdig, mich auf das Gedicht aufmerksam zu machen.

3) Trave.

Bald kam Mercurius / die Musen abzuholen /
die Instrumenta nahm / wie Jupiter befohlen. /
Ich fragt Echo alsbald / wo er sie wolt hinbringen /
sie sprach: dort bey dem Wald / die Musae pflegn zu singen /
auch Bleyer soll dießmal / sein Stücklein musicieren /
drauß Wald / Berg und Thal / ihm sämptlich respondieren /
Syringa aus dem Schilf / Ja Echo aus den Klüfften /
Ihm kommen auch zu Hülff / ein Lob wir ihm anstifften /
Tmolus wil auch nunmehr / daß Bleyern Pan sol weichen /
vnd Midas geb Gehör / seinem Zincken und Geigen /
sein Composition / wolln wir so hoch erheben /
biß auf den Helicon / da die neun Musae leben /
von Maro vnd Sappho / wird sie köstlich geschetzet /
Apollo ihm vor diß / ein Mirten Krantz auffsetzet.«

Nur aus historischem Interesse sei endlich das zuerst von Moller[1]) angeführte Lied an die Festung Glückstadt wiedergegeben, das 1639, anscheinend als fliegendes Blatt, gedruckt und von Gabriel VoigtLänder als »bestelltem Hoff-Feldt Trompetter vnd Musicus« des dänischen Kronprinzen unterzeichnet ist.

An die königliche Vestung Glückstadt. / Liedt.

1. Du schöne Vestung / die
Man recht vnd billig Glückstadt heisset,
Ich muß dich fragen wie
Du recht von mir sollst seyn gepreiset:/:
Die du durch Gottes Rath,
Der deinen König eingegossen,
In Warheit vnd der That
Gestifftet bist vnd hergesprossen.
Sol ich dich ein new Tarentin
Ein ander Ilion und Byrsa nennen:/:
Sol ich dich vor ein Praenestin
Vor ein Tarpeja nicht mit recht erkennen.

2. Ists Gottes Wunder nicht:
Das Wasser ist zu Lande worden,
Drinn bist du auffgericht
Verschantzt, verwahrt an allen orthen:/:
Sol deinen Stifter ich
Neptun und Ninus nicht vergleichen,
Weil er so weißlich dich
Erbawet daß ihm fast zu weichen
Epaminund vnd Antenor [schemen:/:
(Wen sie jetzt lebten) sich nicht würden
Nein weil mirs andre thun zuvor
Wil ich des Werkes mich nicht unternehmen.

3. Doch weil nunmehr du dich
In deinem grünen Glück befindest
Vnd jedermänniglich
Zu sehen giebest vnd verkündest:/:
Das Gott sey (wie gedacht)
Dein fester Grund vor allen Dingen
Ders Glück durch seine Macht
Hat deinen König wollen bringen,
Daß er mit Weißheit Müh vnd Fleiß
Mit vngesparten Kosten dich erbawet:/:
Auff rechte Landes Vatersweiß [geschawet.
Auff Land vnd Leute Schutz vnd Nutz

4. So frew ich mich mit dier,
Du edle Glückstadt dieser Zeiten
Das ob schon mit begier
Die Feinde wolten dich bestreiten:/:
Ob Mars schon hätte dich
Vor längsten gerne eingenommen
Must er doch packen sich,
Ob schon Neptunus an dich kommen
Vnd vberschwemmen wollen gar,
Ob tausend Furien wolten dich zerstören,:/:
Doch war Glück bey dir immerdar
Das du dich aller Männlich kundtest wehren.

---

1) Goedeke hat die Notiz übernommen, ohne das Gedicht zu kennen; erst Max Seiffert hat es wieder aufgefunden (vgl. Zeitschrft. d. Internat. Mus.-Ges. I S. 29) in dem sog. *Album Morsianum*, einer teils aus Drucken und Bildern, teils aus Autographen bestehenden vierbändigen Sammlung der Lübecker Stadtbibliothek.

5. Es wolle Gott und Glück
Noch ferner bey dir thun das beste
Nichts lassen gehn zurück
Was deinen Wolstandt machet feste:/:
Umb deine Glücksburg woll'
Er eine füste Burg stets bleiben,
Er mache Segensvoll
Die rechten Handel drinnen treiben.
Gott vnd das Glück geb hinfort. [tzet:/:
Das der dich Glückstadt hat bißher gepflan-
Lang leben mög'. Vnd dieser Orth [tzet.
Biß an das End der Welt wol bleib verschan-

6. Das wir und alle die,
So nach vns künfftig werden leben,
Vns frewen je vnd je
Vor solches Glück Gott Ehre geben:/:
Ich
Wil Viva Viva Glückstadt singen
Das edle Glückstadt du
Mögst glücklich seyn in allen Dingen
Drumb Viva Glückstadt sag ich noch [ben:/:
Verzeih mir aber mein so schlechtes Schrei-
Gott vnd der König / bitt ich hoch
Wol allzeit gnädigst dir vnd mir verbleiben.

Will man Voigtländer in eine der großen Dichterschulen des 17. Jhdts. einordnen, so muß man ihn unzweifelhaft der sächsischen zurechnen. Von der schlesischen Gelehrtenpoesie der Opitz und Genossen kann nicht die Rede sein, auch nicht von den Königsbergern mit ihrer vorwiegenden Neigung zum Ernsten, ja Traurigen. Für die sächsische Schule aber sprechen das Fehlen von Gelegenheitsgedichten, der im ganzen viel freiere Ton, der engere Zusammenhang mit der Volkspoesie und schließlich nicht zum wenigsten direkte Verwandtschaft mit manchen der sächsischen Dichter. Mit der Renaissancepoesie als solcher, wie sie durch Opitz besonders eingeführt und zu größtem Ansehen gebracht wurde, hat Voigtländer nicht viel zu tun, wenn er auch, wie wir schon sahen, sich ihrem Einfluß nicht hat entziehen können. Mythologische Namen, Schäfergedichte sind bei ihm die Niederschläge jener Dichtkunst wie bei allen Zeitgenossen; auch in dem Widerspruch zwischen Gedicht und Empfindung — daß die Gefühle in seinen »Oden«, namentlich die der Liebe, nur erdacht und nicht Stimmungsausdruck sind — und in dem phrasenhaften Wortgeklingel mancher Stücke äußert sich ihr Geist, wie auch in der Nachahmung eines ausländischen Musters, nämlich des Holländers Jacob Cats. Hat unser Dichter ihn auch nicht gerade übersetzt, wie so viele seiner Landsleute, so hat er doch einiges von ihm sehr getreu nachgebildet.

Z. B. lautet Voigtländer's Nr. 6, 1, 1, bei Cats[1]): *Gij Zeeuwsch en zoet geslacht, gij Venus Landgenooten* (*Want Venus is weleer ook uit de Zee gesprooten*), *Gij die met Venus hebt het eigen Vaderland* — — — Auch inhaltlich entsprechen sich beide einigermaßen. Weiter gehen Voigtländer Nr. 18 und 19 auf das holländische Vorbild zurück, wenn auch nicht im Grundgedanken, der ein der deutschen Volkspoesie eigentümlicher ist, so doch in der Ausführung: z. B. zu Nr. 18 *Lied van eene Trouwhatende Vrijster, het Huwelijken afradende*[2]):

1) Jacob Cats: *Zinne-en Minnebelden* Nr. 1 in Dichtwerken 1845 Bd. II S. 1.
2) Cats: Dichtwerken Bd. II, S. 177.

Cats:		= Voigtl.
Vers 1 ff:	Ons gespeel will enkel trouwen,	1,1
	Wat mag't meisjen overgaan?	
	Zij en wil het niet verstaan	
	Dat het haar zou mogen rouwen.	
7.	Wat is toch het Venusjanken?	2,1-2.
	Zuchten, duchten nacht en dag.	
25.	Wilt gij geld en goed bejagen	3,1-3
	Als gij zelf niet rijk en zijt,	
	Kleine liefde, groot verwijt.	
30.	't is haar schij ve di er klapt.	3,6.
42.	Schoone frouwen, trotsch of geil	5,9.
43 ff.	= Voigtländer Strophe 6.	
61.	Zov uw wijf gedurig kindert	8,1-2.
64.	Jeder kraam uw goedje mindert,	8,5-9.
	Kleine kinders, nooit verlost,	
	Groote kinders, groote kost.	
77.	't Wijf dat kunstig spreken kan,	7,7-8.
	Is een plage voor den man.	
80.	Spreekt zij woorden honig zoet	11,2.
85.	Weg dan met de minnetreken.	12,1.

In gleicher Weise läßt sich auch in der Parodie dazu, in Nr. 19, das holländische Original [1]) durch das ganze Gedicht hindurch verfolgen.

Die Königsberger, also Dach, Albert, Roberthin u. a., Weichmann, Kaldenbach, zeichnen sich im ganzen durch klarere und natürliche Sprache in jener Zeit sehr aus. Etwas Ruhiges, Ernstes liegt über allen Gedichten, namentlich der Albertschen Arien, ihre Liebeslieder sind so viel zarter und echter als die meisten damals. Sie wissen die Vorzüge des Lebens wohl zu schätzen und freuen sich ihrer in ihrer liebenswürdigen und wohlanständigen Art, doch hat es der Druck der Zeiten mit sich gebracht, daß das alles bei ihnen so ruhig und sozusagen verständig klingt, und daß Hinweise auf die Tugenden und auf die irdische Vergänglichkeit eine große Rolle spielen. Wo die Quellen dieser Poesie zu nuchen sind, das zeigen in den Albert'schen Arien und besonders bei Kaldenbach die lateinischen Überschriften an, die bei Albert und Gesossen freie Verschen sind, bei Kaldenbach aber Citate aus Alt- und Neulateinern. Weichmann enthält sich solcher Überschriften, gehört jedoch in dieselbe Gruppe. Es liegt eben auch bei den Königsbergern, wie es weiter Schäfernamen und mythologische Anklänge bestätigen, Nachwirkungen der Renaissance vor. Sind ihre Gedichte nicht direkt geistliche oder Gelegenheitstrauergesänge, so sicher Tugend- und Liebeslieder, die letzteren in dem Albert'schen Werk zum großen Teil neckisch, bei Kaldenbach und Weichmann überwiegend Liebesklagen ohne be-

1) Cats: Dichtwerken Bd. II, S. 179: *Tegenlied van eene Trouwen gezinde Vrijster. Het Huwelijken Anradende.*

sonderen Wert. Solche aber gab es damals allenthalben, und darin kann Voigtländer von den Königsbergern nichts gelernt haben, womit aber nicht die Möglichkeit bestritten werden soll, daß er sie überhaupt gekannt habe.

So bleibt denn, da die Nürnberger Schäferdichter Zesen, Birken, Klaj und Genossen erst später auftreten, nur die sächsische Schule übrig, deren Begründer Paul Fleming (1609—40) ist. Bei diesem selbst zeigen sich die Nachwirkungen der Volks- und Gesellschaftspoesie sehr wenig, treten aber bei seinen Nachfolgern immer mehr hervor, am meisten eben bei unserem Voigtländer (s. o.). In bezug auf diese volkstümlichen Züge bilden die Verbindung zwischen dem 16. und 17. Jh. Theobald Höck, der teilweis noch direkt an die mehrstimmig gesetzten Villanellen usw. des 16. Jh. gemahnt, und Weckherlin, unter den Musikern vor allem Joh. Hermann Schein. Bald darnach treten die Sachsen aus demselben Grunde in Gegensatz zu der Renaissancepoesie des Opitz und der meisten Königsberger. Sie halten sich nicht an deren Stoffkreis, sondern suchen sich neue Materien, wissen vor allem auch die Liebespoesie zu bereichern und finden für ihre Neigung zum Humor fördernde Stützpunkte in der Volkspoesie, wie auch aus ihren Gedichten wiederum sehr viele in die Volksliedersammlungen übergehen, viel mehr als von Opitz usw. (wie sind Greflinger und Göring darin benutzt!). Untereinander haben die sächsischen Dichter naturgemäß auch Ähnlichkeiten, sogar zwischen Fleming und Voigtländer läßt sich eine Verbindung herstellen durch das Kußlied aus Fleming's Oden (Buch V, 37)[1], dessen Stoff Voigtländer zu mehreren langen Gedichten ähnlichen Inhalts angeregt hat. Ebenso begegnen uns bei Homburg[2] einige Gedichte »Jungfer Nutzen«, »Dahmen ohne Freyer«, »Freyer ohne Dahmen«, »Freyer Dahmen beysahmen«, die in Gedanken und Sprache schon manche Hinweise auf Voigtländer'sche Stücke ähnlichen Inhalts enthalten[3]. Bei Finckelthaus finden wir u. a. neben den Ideen sogar die Anfangszeile eines Gedichts fast wörtlich vorgebildet[4]. Die Übereinstimmung mit den Tendenzen Voigtländer's bewirkte aber auch umgekehrt, daß derselbe Finckelthaus in seinen »Lustigen Liedern« (1645) einige mit offensicht-

---

1) Vgl. auch Waldberg, Renaissancelyrik S. 219.

2) Chr. E. Homburg: Schimpff- vnd Ernsthaffte Clio. 2 Teile o. O. 1638. 2. A. vermehrt 1642.

3) Z. B. in »Dahmen ohne Freyer« (Fol. F 3), die ganz merkwürdigen Vergleiche, wie wir sie schon oben bei Voigtländer trafen. Homburg nennt die Frauen u. a.:

»Reinick Fuchs, doch sonder Schwantz
Eine Kirmeß ohne Tantz« oder
»Eine Laute ohne Thon, Dreßden ohne Garnison«.!

4) G. Finckelthaus: »Deutsche Gesänge« Hamburg o. J. (ca. 1640): »So sol die meine seyn, die ich mir lege bey« zu Voigtländer 63, 1, 1. Fol. II v: »Ihr könnt ja wohl, ihr klugen Frauen, wählen« ist ein Vorläufer von Voigtländer, Nr. 64.

licher Anlehnung an Voigtländer erscheinen ließ[1]). Nach dem letzteren gehören dann in dieselbe Gruppe, die nicht auf Sachsen beschränkt bleibt, neben Wasserhun, Schirmer, Schwieger, Schoch, noch Greflinger und Göring, die beiden Hamburger Dichter; Voigtländer's Einfluß zeigt sich weiter bei den Musikern und Dichtern Hammerschmied, Adam Krieger u. a. und endlich bei Christian Weise, dem Zittauer Dramatiker. Darüber weiter unten. Unter ihnen allen hat sich Voigtländer eine eigene Stellung geschaffen, wie schon hervorgehoben, nicht durch besonderes poetisches Talent, — das ist in der ganzen Zeit selten —, sondern durch den weiten Umfang, in dem er aus dem Volksleben schöpft, und vor allem durch seine bedeutende satirische Begabung, unterstützt von einer scharfen Beobachtungsgabe. Er bildet damit auf poetischem Gebiete ein Gegenstück zu den Prosa-Satirikern jener Zeit, z. B. zu Moscherosch, der in seinen »satyrischen Gesichten« (1644) seinen Zeitgenossen einen nur zu klaren Spiegel vorhält. Mit Voigtländer, der, übrigens in viel liebenswürdigerer Weise, besonders das Verhältnis von Mann und Weib in den Kreis seines Spottes zieht, zeigt er die meiste Übereinstimmung im dritten Gesicht, von den »Venus-Narren«. Der prinzipielle Unterschied zwischen beiden ist aber der, daß Moscherosch u. a. ihre Satiren aus ethischen und didaktischen Gründen, wirklich zur sittlichen Besserung ihrer Zeit geschrieben haben, daher sie auch viel herber und ernster wirken, während es Voigtländer weniger darauf als auf amüsante Unterhaltung seiner Umgebung, d. h. des dänischen Hofs, ankam, wo die Gesellschaft, lebensfreudig, wie sie unter Christian IV. war, sich gern über ihre und des Volkes Neigungen und Fehler lustig machte[2]).

Auf Voigtländer's eigentümliche Stellung in der musikalischen Geschichte des deutschen Liedes ist oben[3]) schon kurz hingewiesen worden. Dazu sei noch folgendes ausgeführt: man kann in jener Zeit zwei Arten von Liederwerken unterscheiden, solche, die die Komponisten selbst herausgeben[4]), und solche, die die Dichter selbst veröffentlichen, nachdem sie zur Vertonung gute, auch uns bekannte Freunde herangezogen haben[5]). Aber selbst der letzteren Gattung steht die Voigtländersche Sammlung fern, denn von ihren Komponisten wissen wir bisher nichts, als daß ihrer sehr viele, auch ausländische, sind, und daß Voigt-

---

1) »Er selbst von sich«, »Die Alte, Junge, Reiche, Arme, . . .«, »Lob der Bauermagd«, »Einer alten Jungfer Klage«.

2) Aus dem nahen Verhältnis Voigtländer's zu den sächsischen Dichtern und Musikern, zu welch letzteren noch Nauwach sich gesellt (s. u. S. 44), könnte man wieder auf sächsische Herkunft desselben schließen; freilich ist das nicht zwingend, denn z. B. auch der Regensburger Greflinger gehört in dieselbe Gruppe.

3) S. S. 17.

4) Z. B. Nauwach, Selle, Kittel, Hammerschmied u. a.

5) Z. B. Rist, G. H. Weber u. a.

länder mit den meisten gar keine Beziehungen gehabt zu haben braucht[1]). Ein Vergleich seiner Sammlung mit denen seiner Zeitgenossen und Vorgänger zeigt weiter, daß sie an Mannigfaltigkeit der darin zur Anwendung gelangten Formen selbst Albert's Arien übertrifft, die doch gewiß in formaler Hinsicht einen bunten Wechsel zeigen[2]). Der Königsberger zeichnet sich eben dadurch schon vor seinen Vorgängern Schein, Nauwach, Selle[3]), aus, daß er Choral, Kantate, Madrigal und Tanz als Vorbilder zur Bereicherung des einstimmigen Lieds heranzog. Der Hauptunterschied Voigtländer's von allen Liederkomponisten des 17. Jh. ist der, daß er seine Texte irgend welchen bekannten Melodien anpaßte, daß er Worte und Musik sich nacheinander richten ließ vor allem in rhythmischer Hinsicht (wie er dabei auch Geschmack in der Auswahl der Melodien beweisen konnte, werden wir noch sehen), daß dagegen jene ihnen vorliegende Texte komponierten, die Musik erst auf größere oder geringere Anregung durch die Worte hin schufen und also in der Form des Liedes wirklich etwas zu leisten suchten. Schein und Albert stehen in dieser Hinsicht obenan, der letztere wohl nicht unbeeinflußt von der Melodik des Thomaskantors[4]), der an Erfindung die erste Stelle einnimmt. »Italienische Melodik und deutsche Polyphonie einigen sich bei ihm zum glücklichsten Bunde, der ihnen damals beschieden war«[5]). Die Art z. B. seiner *Musica boscareccia*, wenn sie mit Rhythmuswechsel, Koloraturen, Sequenzen und auch mit Chromatik arbeitet, findet sich bei Nauwach, Selle und Albert wieder, von denen die beiden ersten, besonders Nauwach, an Glätte und Gewandtheit der Melodieen sehr zurückstehen. Dabei sind alle Stücke dieses Charakters klar und übersichtlich aufgebaut, in der *Mus. bosc.* z. B. sind sie alle bis auf eins zweiteilig; doch wird diese Form bei den anderen selten durchgeführt, sie komponieren vielmehr die Strophe durch, ohne Einschnitt. Bei Albert kommen nun, wie gesagt, noch Tanz- (polnische, Galliarden), Kantaten- und choralartige Formen hinzu, auch französische und italienische Stücke befinden sich darunter, so daß man auf Gegensätze in der Form wie z. B. II, 17 und 20 stoßen kann, jenes eine kurze »*Aria gallica*«, diese die große Begrüßungskomposi-

1) Es liegt also auf der Hand, wie schwer es ist, diese Quellen nachzuweisen; die Fülle des Materials und die Schwierigkeit seiner Beschaffung sind große Hindernisse dabei, abgesehen von der Möglichkeit, daß V. seine Originale vielleicht stark zurechtgestutzt hat.

2) Vgl. Kretzschmar in der Einleitung zur Neuausgabe Albert's S. XVIII f. Denkmäler deutscher Tonkunst, Bd. 12).

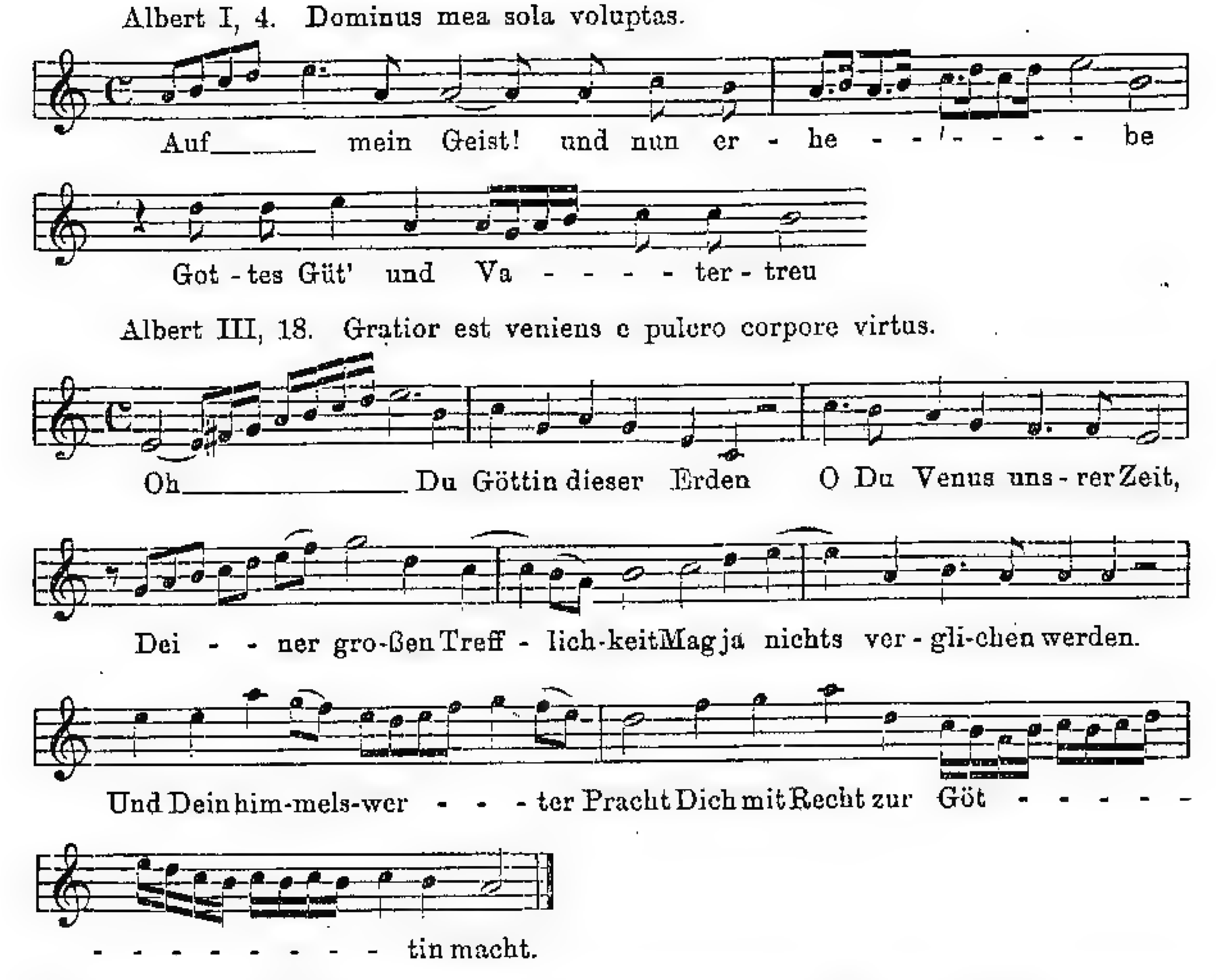
3) In Schein's *Musica boscareccia* Teil I, 1621 findet sich, worauf Prüfer zuerst aufmerksam gemacht hat (Einleitung zur Schein-Ausgabe I, S. V und a. a. O.), der erste Hinweis auf das deutsche einstimmige begleitete Lied. Nauwach: Teutsche Villanellen 1627. Selle: *Monophonetica* 1636.

4) S. Kretzschmar a. a. O., S. VII.

5) Prüfer a. a. O., S. VII.

tion für Opitz. Als Muster für kleine Stücke braucht man aber absolut nicht eine der von Albert benutzten fremden Melodien zu nehmen, er zeigt sich selbst als vorzüglicher Vertreter für solche kurzen, einfachen und wohlklingenden Melodieen (z. B. III, 16 oder 14). Sie kommen natürlich vor allem für die weltlichen Lieder in Betracht, bei geistlichen Sachen nimmt Albert sofort größere Formen, die er indes auch für weltliche nicht verschmäht. Charakteristisch sind da I, 4 und III, 18: in freier Deklamation, unabhängig vom Rhythmus des Gedichts, ist der Text komponiert, betonte Worte bekommen Melismen, womöglich malend, wie der Ausruf: »Auf« in I, 4 und der Seufzer: »Oh« in III, 18.

Albert I, 4. Dominus mea sola voluptas.



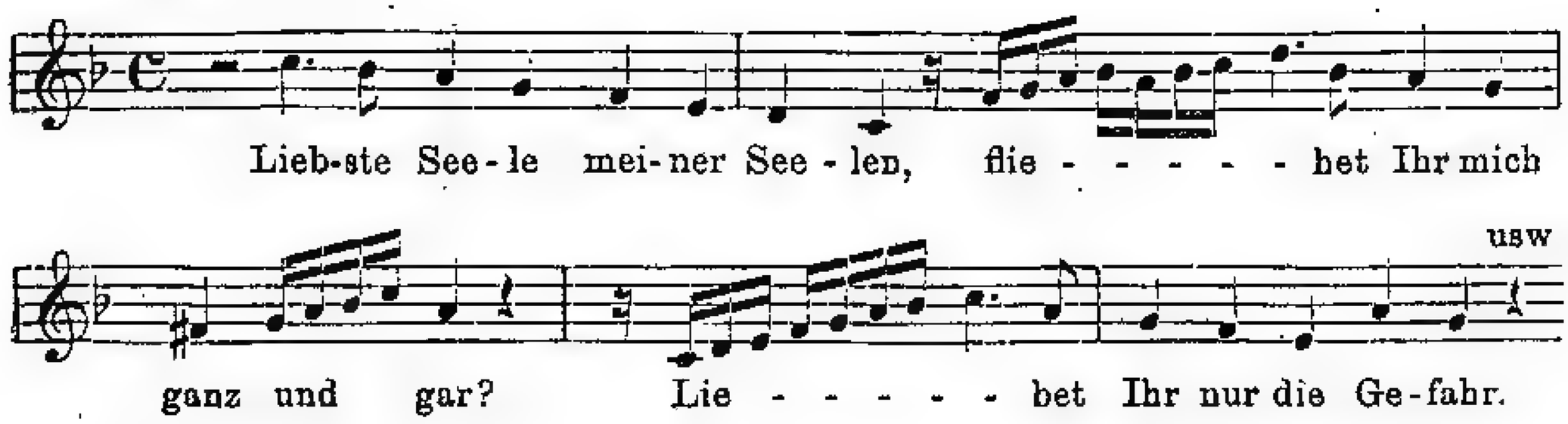
In diesen beiden Formen, der letzterwähnten und jener kurzen chanson- oder frottolenartigen, sind die meisten einstimmigen Stücke Albert's gemacht, sie zeigen den Komponisten gleich gewandt in volkstümlicheren und kunstvolleren Formen. Derselbe Unterschied, nur wegen des geringeren Könnens schon wesentlich abgeschwächt, zeigt sich bei Albert's Königsberger Nachfolgern Weichmann und Kaldenbach und ist im großen Ganzen überhaupt in der Zeit sichtbar. Teils beschränken sich die Liederkomponisten auf einfache, kurze Note gegen Wort gesetzte

Stücke (z. B. Hammerschmied, Ad. Krieger, Rist, G. H. Weber, Dedekind, Schreiber, Gläser u. a.), teils bringen sie künstliche oder wenigstens nicht ganz einfache Lieder (Georg Weber, Böddiker, Rubert, Röbel u. a.), bei Löwe-Weiland (1657) sind beide Arten vertreten. Es ist bemerkenswert, daß von Anfang an, obwohl doch das einstimmige Lied aus Italien kam, keine einzige der deutschen Liedersammlungen den Stil der Caccini usw. nachahmte bis auf das Unikum bei Voigtländer (Nr. 26)[1]. Das mag zum Teil der Mangel an passenden Sängern bewirkt haben, teils auch der Umstand, daß die Lieder, soweit nicht Gelegenheitsstücke, von vornherein mehr als Hausmusik gedacht waren. Auch die deutschen Nachahmungen der italienischen Villanellen durch Haßler und Schein, die Bekanntschaft mit Falala-Melodien Vecchis, Gastoldis in Haußmann's Bearbeitung, mit holländischen, französischen und englischen Melodien im Chanson-Stil mögen ihr Teil dazu beigetragen haben, und nicht zum wenigsten wohl die Nachwirkungen der deutschen Volks- und Gesellschaftslieder des 16. Jh. und wohl auch die Erinnerung an die alte Praxis der Lautenbegleitung zum eigenen Gesang und der Einfluß englischer Liedersammlungen, die ja gerade einfache Hausmusik brachten[2]. Der schwerwiegendste von all diesen Gründen ist wohl der in betreff der Einwirkung volkstümlicher Elemente. Wie sich eine solche in der Literaturgeschichte verfolgen läßt, so hat sie auch in der Musik damals eine Rolle gespielt, und z. B. Rist ging prinzipiell auf eine vereinfachte Liedkomposition aus. Dem »Elbschwan« folgten in dieser Hinsicht die meisten Schäferdichter, und so kommt es bei ihnen zu einer einseitigen Bevorzugung kurzer, knapper Melodien für weltliche Texte. Rist's Bestrebungen bedeuten einen Fortschritt zweifellos nur gegenüber wirklich überladenen Stücken, wie man sie z. B. in Georg Weber's Geistlichen Arien z. T. finden kann. Dagegen brachten sie auch die große Gefahr mit sich, daß für schematisches Arbeiten und Floskelwesen der Weg in die Liedkomposition frei wurde, eine Gefahr, die die Nachahmer Rist's auch durchaus nicht immer haben vermeiden können. Es ist ganz merkwürdig, wie ähnlich sich die Schäfermelodien (sozusagen) oft sehen. Abgesehen von dieser Gefahr ging aber dem deutschen Lied auch die Mannigfaltigkeit in den Formen verloren, die es Albert verdankte. Während Nauwach's Melodik in den einstimmigen Stücken noch sehr an ihre Herkunft von den mehrstimmigen erinnert und Selle sich von diesem Zwange schon viel mehr los macht, bewegt sich Albert ganz frei und schaltet nach Belieben mit den Formen; sein individueller Liedtypus ist der, wie wir ihn in den schon oben herangezogenen, ganz frei herausgegriffenen Stücken finden. Und man wird zugeben müssen, daß diese Art, an einen Text zwecks Vertonung heran-

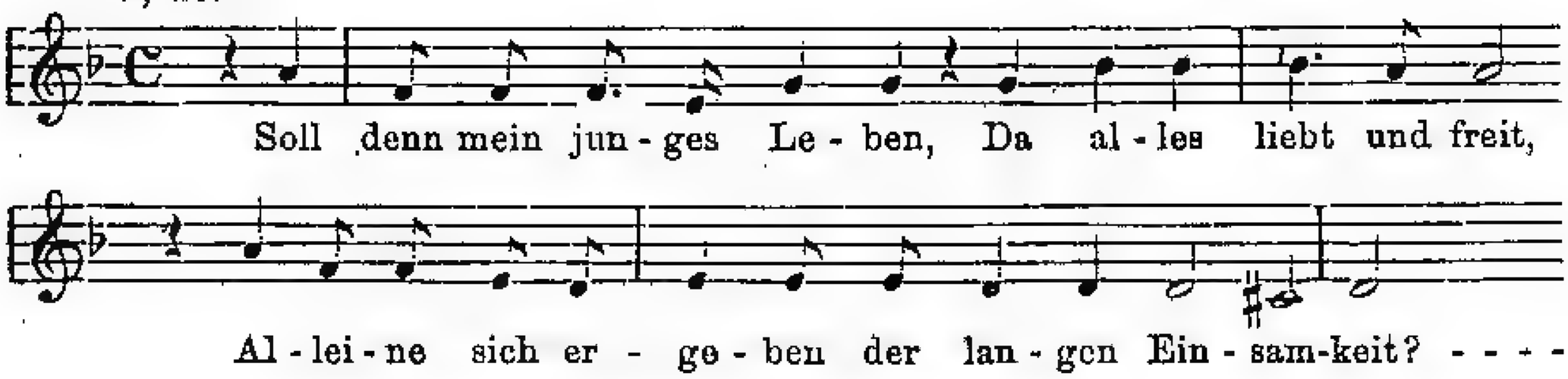
1) Vgl. S. 42.
2) S. oben S. 21.

zutreten, am meisten für die Komposition verspricht und am besten geeignet ist, die mannigfaltigsten, dem Charakter der Worte und des Tondichters nach individuell gestalteten Lieder entstehen zu lassen, z. B.

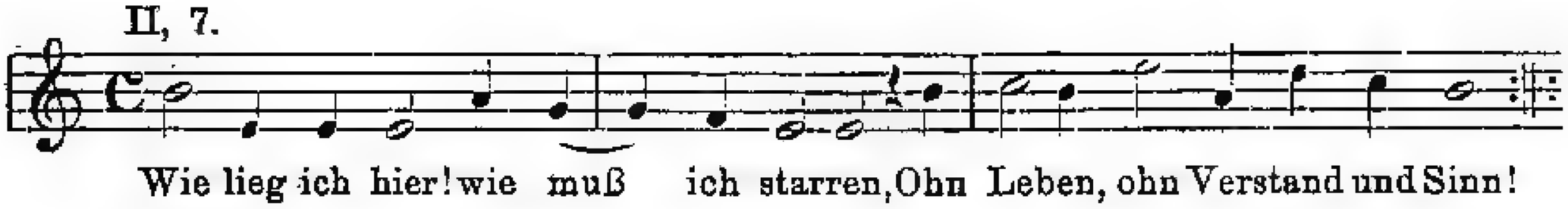
Albert I, 10.



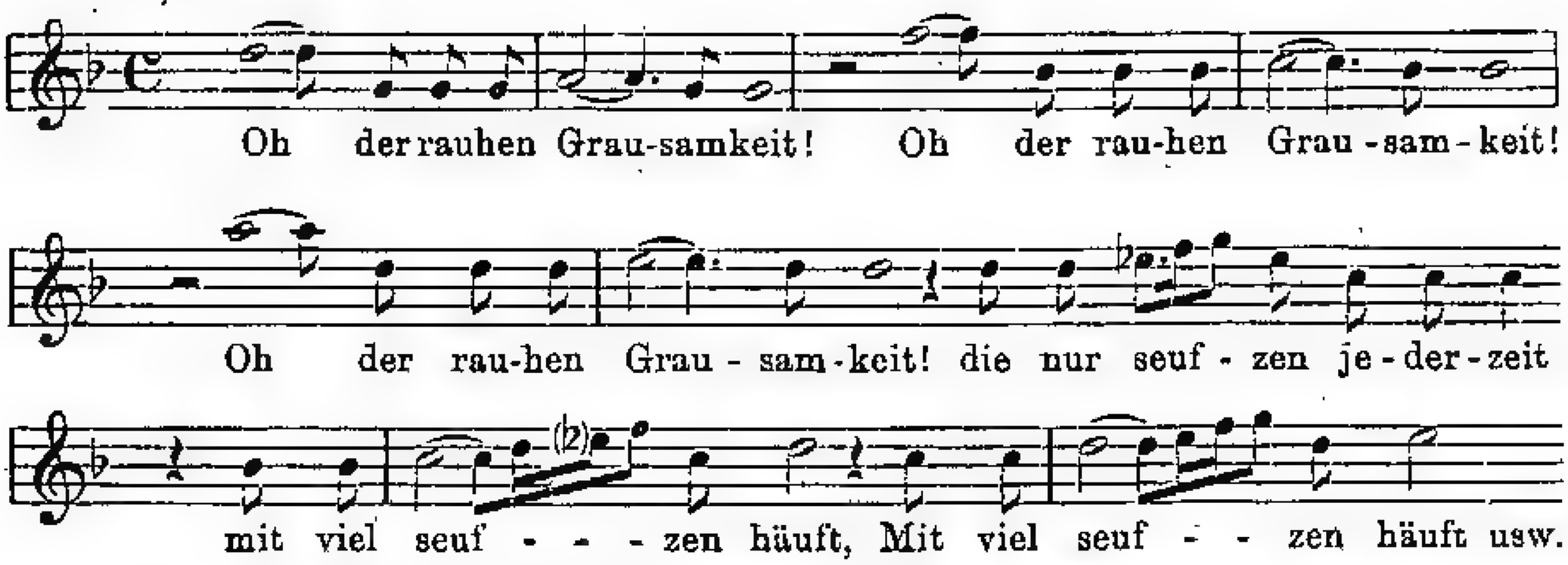
I, 15.



II, 7.



II, 18.



Es ist also nur bedauerlich, daß Albert zunächst so wenige oder wenig bedeutende Nachfolger auf diesem Gebiete fand, wenngleich auch die andre mehr volkstümliche Art Höhepunkte wie Ad. Krieger und Hammerschmied aufzuweisen hat. Und Voigtländer? Vorhin wurde ihm ein noch größerer Formenreichtum als Albert zugeschrieben; doch ist ein solcher Vergleich nur möglich, wenn die Verschiedenheit der Standpunkte beider Musiker

genügend berücksichtigt wird. Albert benutzte neue Formen, weil er ihren Nutzen für eine Entwickelung des einstimmigen Lieds wohl einsah, weil auf diese Weise die Brauchbarkeit der neuen Gattung Musik ins hellste Licht gesetzt wurde. Voigtländer dagegen kam zu der Mannigfaltigkeit seiner Lieder mehr zufällig, in Verfolgung seiner volkstümlichen Neigungen. Es kam ihm von vornherein nicht auf wertvolle, in die Gedichte eindringende Liedmusik an, sondern den Texten sollte durch die Melodieen nur ein stattliches äußeres Gewand gegeben werden, sie sollten sich durch die Musik leichter merken lassen; die Melodieen waren also beinahe eine Art mnemotechnisches Hilfsmittel, ein inneres Verhältnis zu den Worten brauchten sie nicht zu haben, sondern sie brauchten nur hübsch zu klingen. Ein bekanntes Stück mit einem neuen und noch dazu humoristischen Text hat ja auch seinen Reiz, schnell noch den alten oder einen neuen Baß dazu, und etwas ganz »Modernes« war fertig. Dieser Gedankengang liegt vielleicht der historischen Wirklichkeit gar nicht so fern. Andererseits muß eben die geringe Rücksicht auf das Verhältnis von Ton zu Wort Voigtländer's Verfahren in jener liederseligen Zeit als verfehlt erscheinen lassen, wie es ja auch trotz des großen Erfolges, den es zunächst hatte, durch die Konsequenzen, die Göring daraus zog, unmöglich gemacht wurde.

Sieht man die Sammlung der 93 Melodieen[1]) im ganzen auf die Form hin durch, so fällt zunächst Nr. 37 auf durch die eingemischten gefüllten Breven und Semibreven, mit deren Auftreten der ungerade in den geraden Takt übergeht. Da dieser Wechsel sonst nirgends bemerkbar gemacht wird, so darf man wohl annehmen, daß die ursprüngliche Melodie hier unverändert vorliegt; für das Alter derselben ergibt sich leider nichts daraus. Dagegen findet man in Nr. 8, 38 u. a. noch die alte Form von Tanz und Nachtanz. Überhaupt verrät sich eine ganze Reihe als Instrumentalstücke durch Fülle geringwertiger Noten, durch Passagenwerk und Sprünge (Schulbeispiel ist Nr. 13); besonders Galliarden finden sich viele, auch Intraden. Andere Stücke geben anmutige, einfache Melodien, ähnlich denen der Villanellen und Balletti, der chansons oder der ballets und ayres; viele Kadenzen erinnern z. B. direkt an italienische *fa la la*-Melodien. Auch die Madrigale des 16./17. Jh. dürften einige Originale für Voigtländer enthalten. Daß die Taktstriche häufig nur mathematische Hilfsmittel für das Auge sind, zeigt besonders Nr. 28[2]). Ein Stück fällt nun aber völlig aus dem Rahmen der Samm-

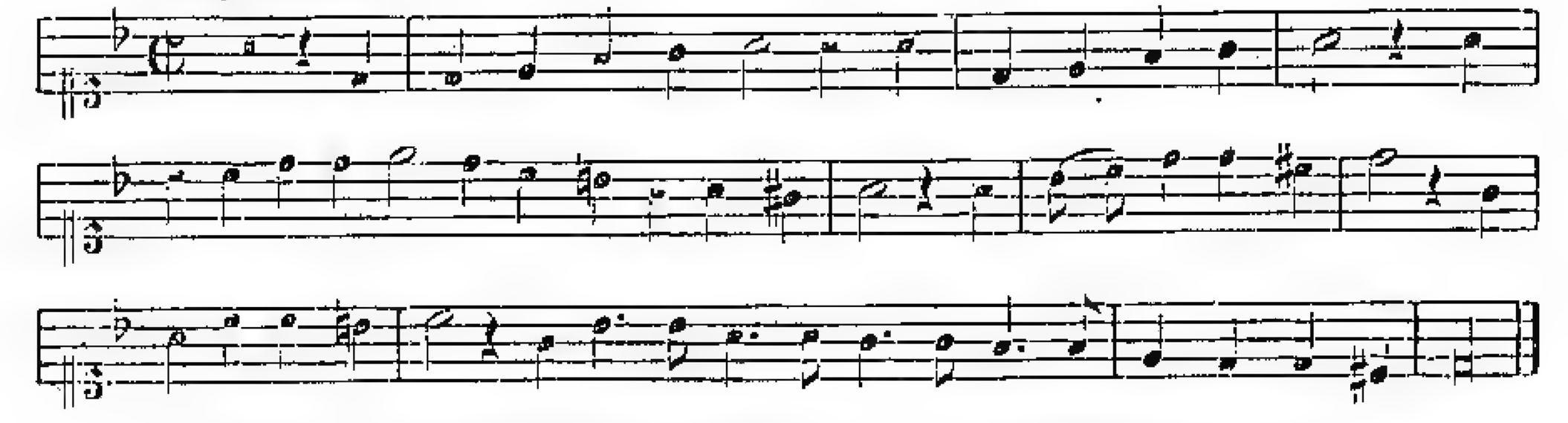
1) Nicht 100, denn es ist zu singen No. 64 nach Mel. 63, 91 nach 21, 95 nach 37, 98 nach 22, 100 nach 79; außerdem ist Mel. 54 = 72, 61 = 67, beide Male nur in Transposition.

2 Vgl. Kretzschmar a. a. O. S. XIX, der zum ersten Mal auf diese Praxis des 17. Jh. hingewiesen hat.

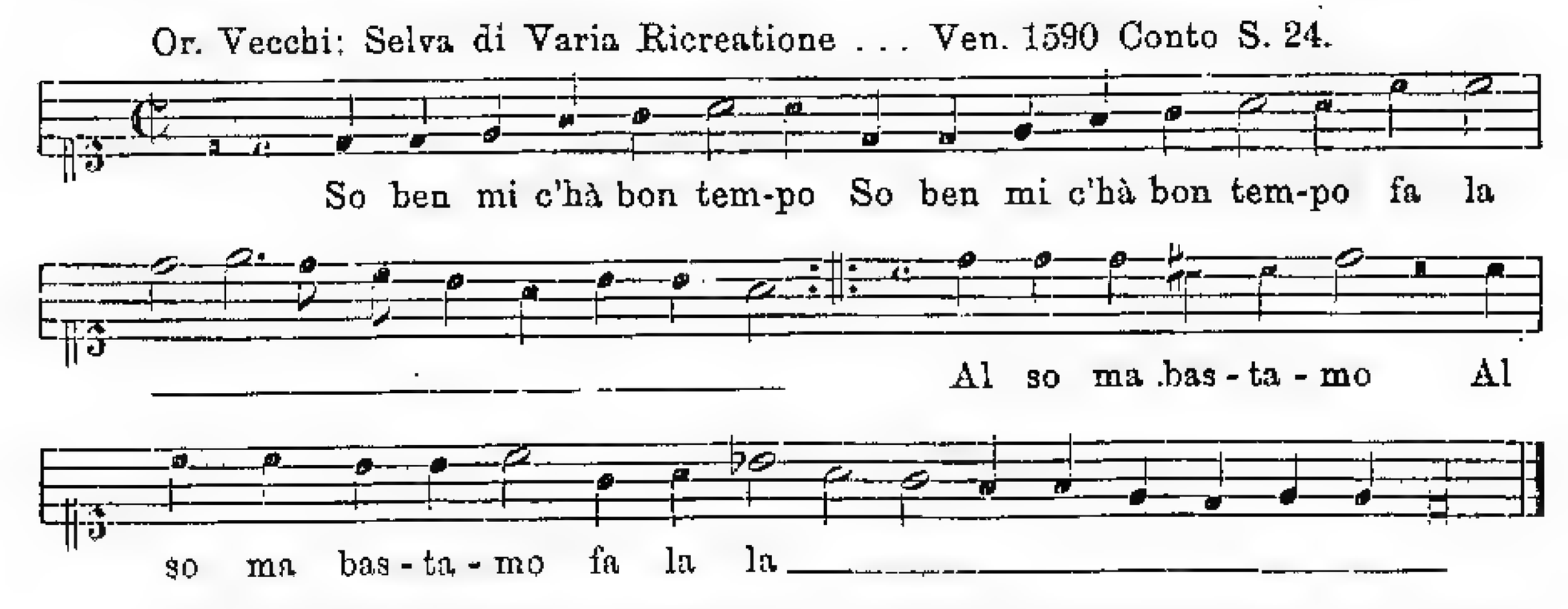
lung, nämlich Nr. 26, sozusagen das modernste von allen. Denn es stellt einen Versuch dar, den italienischen Rezitativstil der Arien Caccini's, Durante's usw. ganz getreu auf das deutsche Lied zu übertragen. Von größter harmonischer Einfachheit — liegende Bässe — deklamiert es auf demselben Ton ganze Satzhälften, ist aber im Gegensatz zu Caccini's Arien frei von jeder Art Koloratur. Da der völlige Mangel an Melodie die Benutzung einer bestimmten Vorlage ausschließt, so muß Voigtländer das Stück selbst gemacht haben. Die Nachahmung des Rezitativstils ist ihm in der Tat ganz gut gelungen, nur läßt die Deklamation in der ersten Hälfte zu wünschen übrig. Dagegen ist der Schluß vortrefflich ausgefallen, namentlich für die erste Strophe, mit dem charakterischen Sprung *g''-cis''* und den dort ordentlich schwer wirkenden Vierteln des letzten Taktes. Indes wie die Italiener auf die Dauer wenig Erfolg mit ihren Rezitativarien hatten, so ist Voigtländer's Lied überhaupt ein Unikum geblieben in der gesamten deutschen Liedlitteratur.

Von den Quellen für die anderen Melodien Voigtländer's hat Hammerich eine nachgewiesen[1]): für Nr. 49 ist das Original die Diskantstimme eines vierstimmigen Madrigals von Or. *Vecchi*: *So ben mi c'hà bon tempo, fa la la* . . . .

Voigtländer 49.



Or. Vecchi: Selva di Varia Ricreatione . . . Ven. 1590 Conto S. 24.

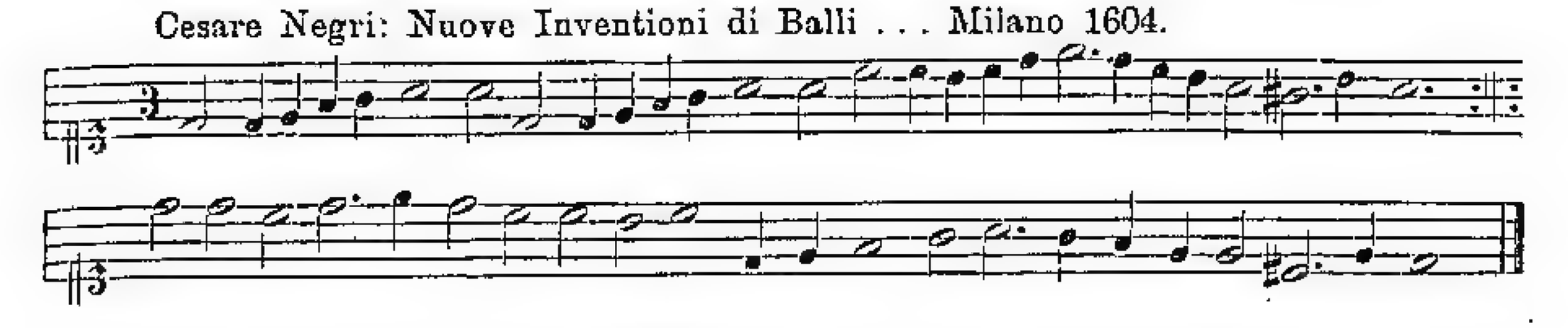


In der gleichen Form, Singstimme mit Lautenbegleitung, aber ohne

1) A. a. O., S. 183.
2) Or. Vecchi: *Selva di Varia Ricreatione* . . . Ven. 1590.

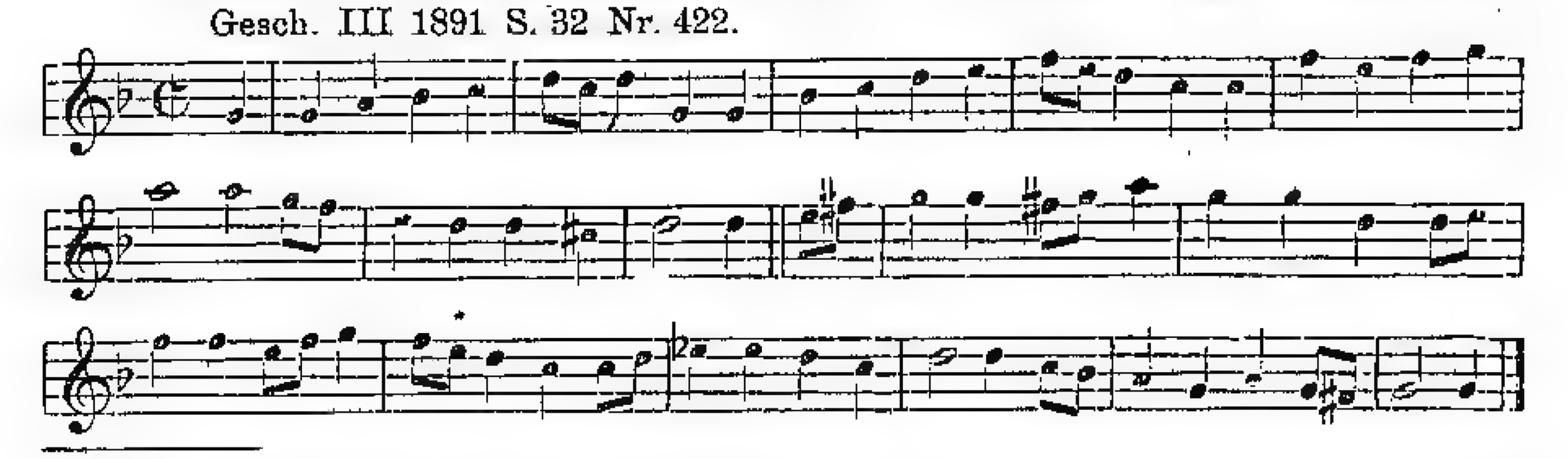
Text, habe ich es noch in der Tanzschule des Cesare Negri[1]) wiedergefunden: der dritte *trattato* bringt eine Reihe ausgeführter Ballette mit genauer Angabe der einzelnen Teile und der dazu gehörigen Musik, darunter also auch das Vecchi'sche Stück mit der Bezeichnung: *Balletto So ben mi chi ha buon tempo, corretto dall'Autore si balla in due.* Bei dem dritten von den fünf Teilen findet eine *mutatione della sonata in gagliarda* statt, ebenso bei dem fünften, und dementsprechend tritt in der Musik Taktwechsel ein.

Cesare Negri: Nuove Inventioni di Balli . . . Milano 1604.



In Deutschland ist die Melodie schon lange vorher bekannt: 1601 zitiert sie Theobald Höck[2]) zu einem Gedicht: Der schönen Juliana, in der Weiß: *So ben mi che à bon tempo fa la la la«.* In derselben Zeit ungefähr wurde das Stück in Norddeutschland auch zum Tanze benutzt, denn das Lautenmanuskript aus der Leidener Thysiusbibliothek gibt es als Courante mit nur geringen Änderungen[3]).

Courante, aus: Het luitboek van Thysius . . . in Tijdschr. voor N.-Ned. Muz.-Gesch. III 1891 S. 32 Nr. 422.



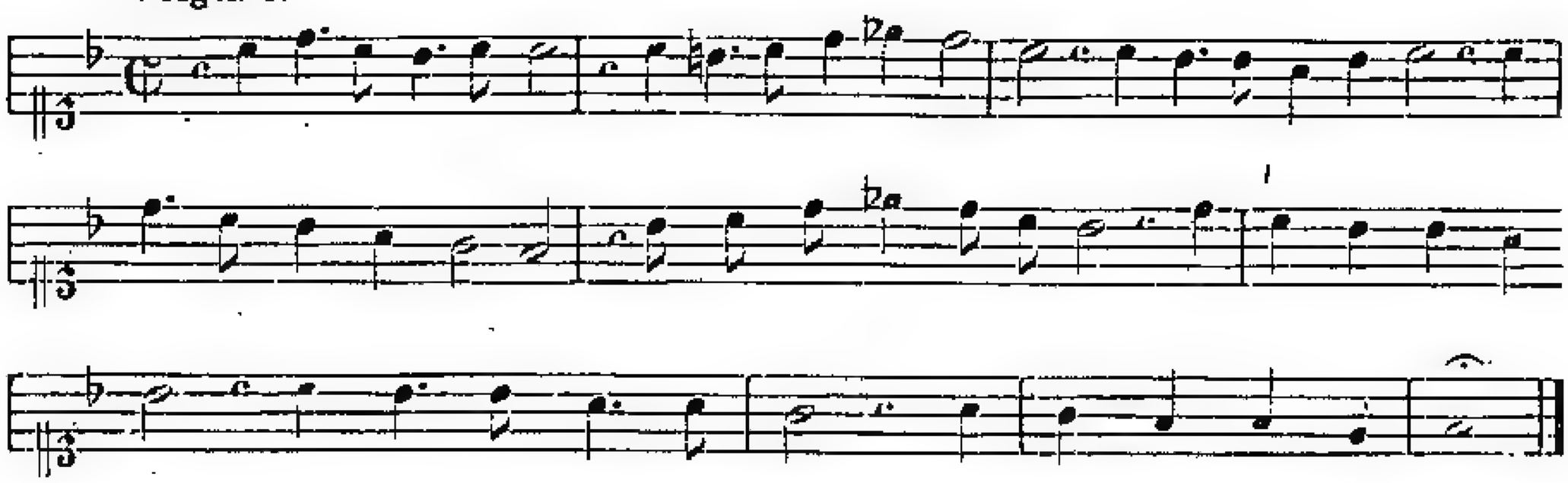
1) Ces. Negri: *Nuove inventioni di Balli, . . . nella quale si danno i giusti modi di ben portare la vita* . . . Milano 1604. In den beiden ersten »trattati« eine Fülle von Regeln über Schritte, Bewegungen und Tanzbewegungen, reich durch Stiche illustriert; vorher eine lange Aufzählung seiner Schüler und Schülerinnen. Über allen Musikstücken des dritten Traktats finden sich Anweisungen für den Spieler über Länge der einzelnen Teile, Wiederholungen u. a.

2) Schönes Blumenfeldt / auff jetzigen Allgemeinen gantz betrübten Standt . . . Durch Othebladen Öckhen von Ichamp Eltzapffern Bermeorgischen Secretarien. 1601. Das Gedicht beginnt: »Schöns Lieb ich muß Dich lassen / Ich fahr dahin mein Straßen / fa la la la / Ich scheid, ich hab ein Wäsch / Amor Dein Fewr außläsch / fa la la la /« und ist durchweg sehr übermütig gehalten.

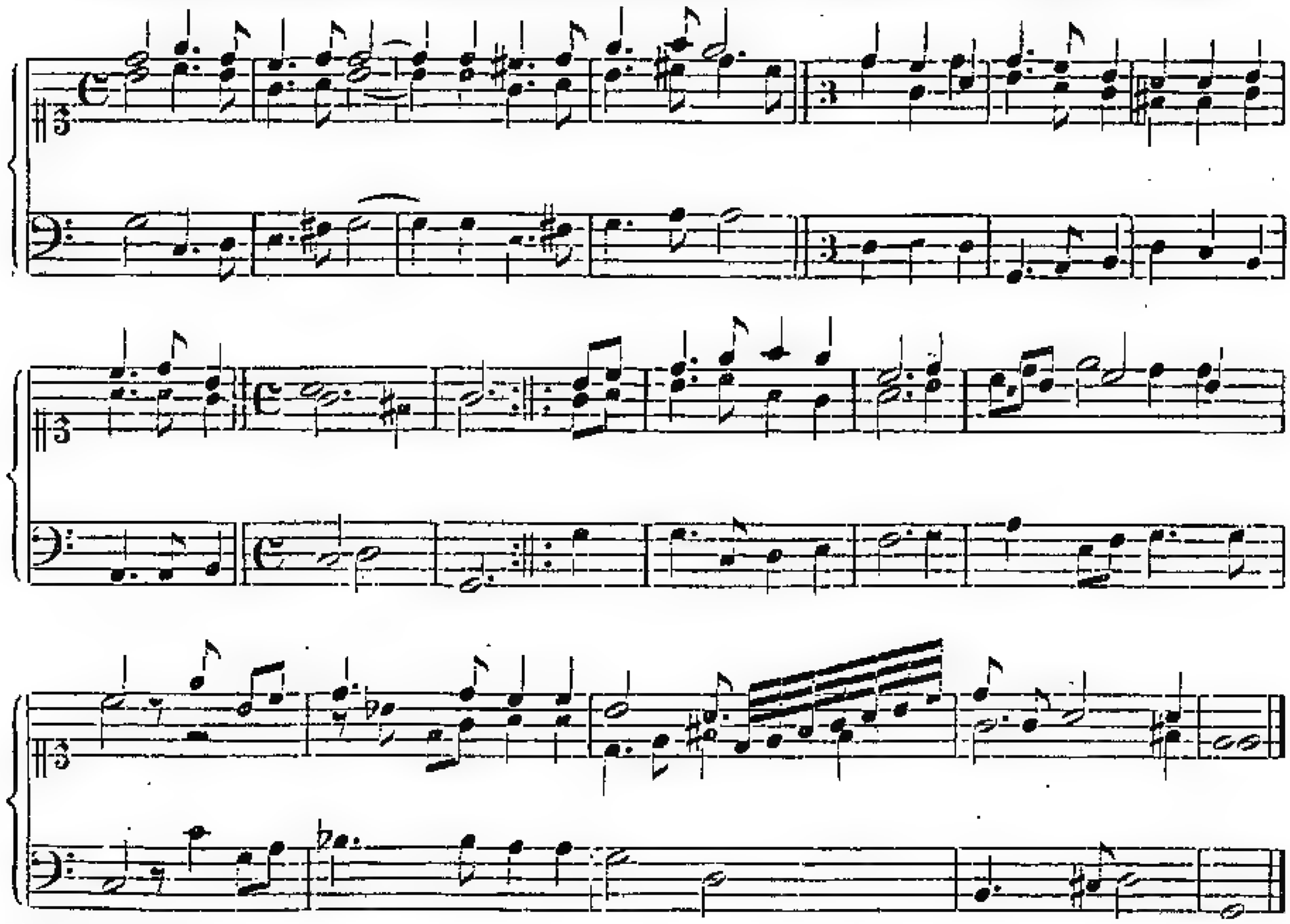
3) Vgl.: J. N. P. Land: *Het luitboek van Thysius* . . . in *Tijdschr. voor Noord-Nederl. Muziekgesch.* 1—3, 1884/91. Unser Stück in Bd. III, S. 32, Nr. 422. (Original Fol. 433 r.)

Von deutschen Quellen kann ich wenigstens eine nachweisen, die Voigtländer benutzt hat, nämlich Johann Nauwach, dessen »Erster Theil Teutscher Villanellen mit 1, 2 vnd 3 St.« erschienen Dresden 1627, ja überhaupt für Deutschland die ersten Beispiele wirklich einstimmig komponierter Lieder mit Begleitung enthält. Voigtländer hat für seine Nr. 6 die Oberstimme von Nauwach's dreistimmigem Lied »Was wirfst du, schnöder Neid« (S. 26) in Anspruch genommen[1]), und aus der Vergleichung beider Melodien gewinnt man gleich einen Einblick in die Art und Weise, wie Voigtländer die fremden Stücke nach seinem Geschmack änderte.

Voigtl. 6.



Aus: Joh. Nauwach: Erster Theil Teutscher Villanellen . . . Dresden 1627.



1) Alle drei Stimmen sind mit Text versehen, doch konnte, wie aus der Bezifferung der Baßstimme hervorgeht, zu dieser noch ein Begleitinstrument hinzukommen.

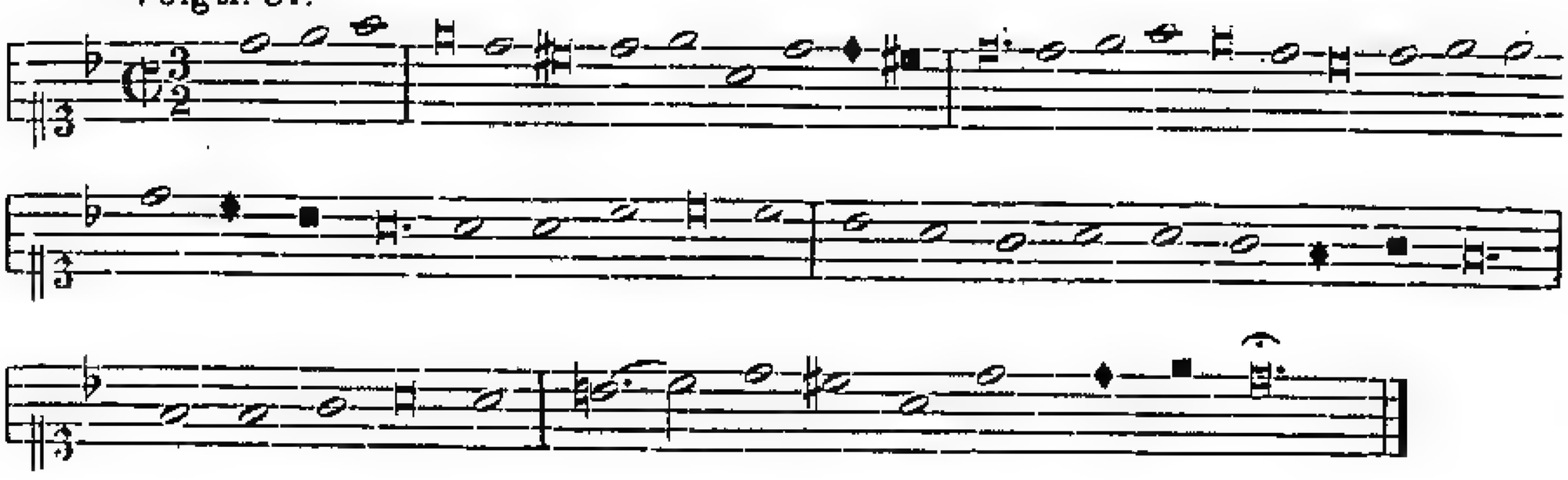
Bei Nauwach lautet die erste Strophe:

»Was wirfstu schnöder Neid mir für die Lust zu schreiben
Von Venus vnd mit ihr die Jugend zu vertreiben.
Ich achte Deiner nicht, Du liebest Eytelkeit:
Mein Lob vnd Nahme wird erklingen weit vnd breit.

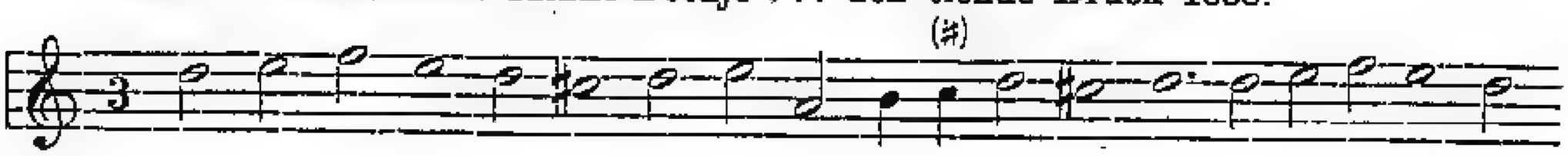
Voigtländer hat, wie man sieht, den Rhythmus des Gedichts richtig übernommen; die Melodie muß ihm aber vom fünften Takt an wohl zu künstlich vorgekommen sein, und er paßte in dem Bestreben, sie recht leicht und eingänglich zu gestalten, jedes Melodieglied dem entsprechenden Textgliede genau an. Dadurch ist das Stückchen allerdings fast ganz symmetrisch geworden, aber für unseren Geschmack auf Kosten der Frische und Lebendigkeit, die es bei Nauwach besitzt. Müßig wäre es zu fragen, warum Voigtländer gerade diese Melodie von Nauwach bzw. jene von Vecchi sich ausgewählt hat. Daß aber Voigtländer überhaupt die Sammlung des sächsischen Kammermusikers benutzt hat, könnte man als einen freilich sehr schwachen Hinweis auf eine oben schon einmal berührte mögliche Verbindung zwischen dem Trompeter und dem sächsischen Hofe auffassen.

Auch die Franzosen nennt Voigtländer unter den Musikern, denen er Melodien verdanke. Einen von ihnen mit Namen festzustellen, ist mir leider nicht gelungen, doch kann ich wenigstens bei einigen Liedern den französischen Ursprung sehr wahrscheinlich machen. So findet sich z. B. Nr. 37 in einem ganz kleinen — holländischen Liederbüchlein: *'t Amsterdams Minne Beekje, Op nieus vermeerdert ..... Den tienden Druck.* Amst. 1658 [1]).

Voigtl. 37.

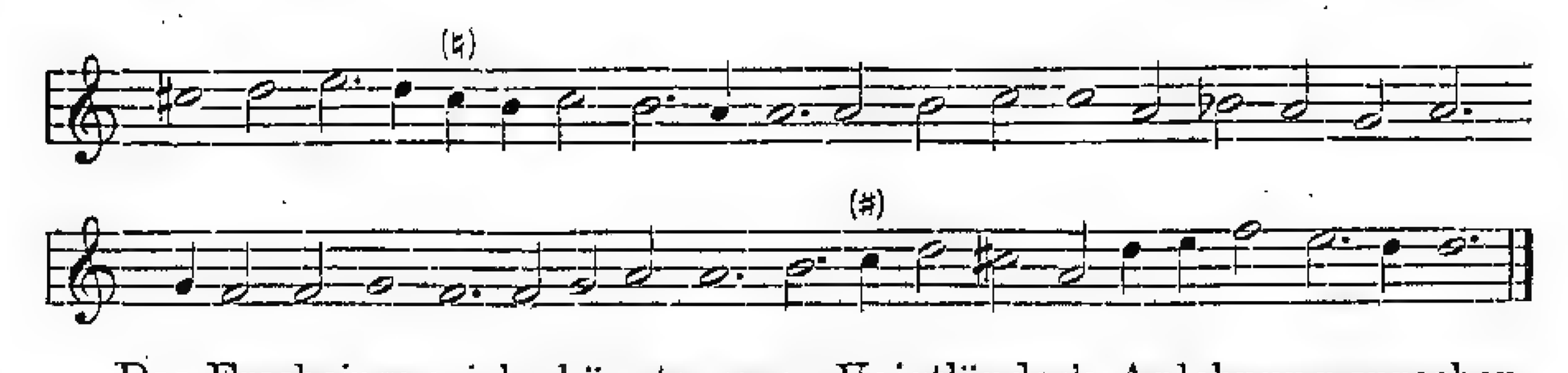


Aus: 't Amsterdams Minne-Beekje ... den tiende Druck 1658.



Bei anderen dreistimmigen Stücken fehlt der dritten Stimme der Text; dann liegt also ein begleitetes Duett vor.

1) Eine frühere Ausgabe war mir nicht zugänglich.



Das Erscheinungsjahr könnte gegen Voigtländer's Anlehnung sprechen, wenn das Büchlein da nicht schon seine zehnte Auflage erlebt hätte. Außerdem hat unsere Melodie schon einen längeren Weg hinter sich: in dem *Minne-Beekje* steht nämlich unter dem französischen Text eine holländische Übersetzung, ein Zeichen, daß sich das Liedchen in den Niederlanden großer Beliebtheit zu erfreuen hatte, daß es also auch erst von dort nach Deutschland bekannt geworden ist. Die Melodie hat Voigtländer fast unverändert übernommen Sie ist in dem *Minne-Beekje* nicht die einzige französische, ebenso wenig wie der Text, und auch andere ähnliche holländische Sammlungen enthalten viele französische Lieder[1]). Alle diese Büchlein, von geschäftskundigen Verlegern zusammengestellt, tragen jeglicher Stimmung, ernster wie heiterer, auch dem Geschmack an Schäferpoesie und derbem Humor Rechnung. Ob Voigtländer die Melodie erst aus dem *Minne-Beekje* kennen gelernt hat oder schon anderswoher, mag unerörtert bleiben; es genügt, auf den französischen Ursprung von seiner Nr. 37 hinzuweisen. Diesem Lied schließen sich noch mehr Chanson-Melodien an. Ballard's Sammlung

---

1) Das *Minne Beekje* enthält Gedichte von ca. 20 Dichtern. Ähnliche Sammlungen sind: »*De Haag'sche Nachtegall* . . . 't Amst. 1659 herausgegeben vom Buchhändler J. v. Duisberg, enthält viele holländische, französische und 2 hochdeutsche Lieder. Bemerkenswert ist ein Gedicht von Duisberg selbst aus seiner holländischen Übersetzung von Rist's »Galathe«. Dann ferner: *Haerlemsche Mei-Bloempjes* 1649, *Haerl.-Sommer-Bl.* 1651 u. *Haerl. Winter-Bl.* 1651.

Der Text zu der Voigtländer-Melodie lautet:

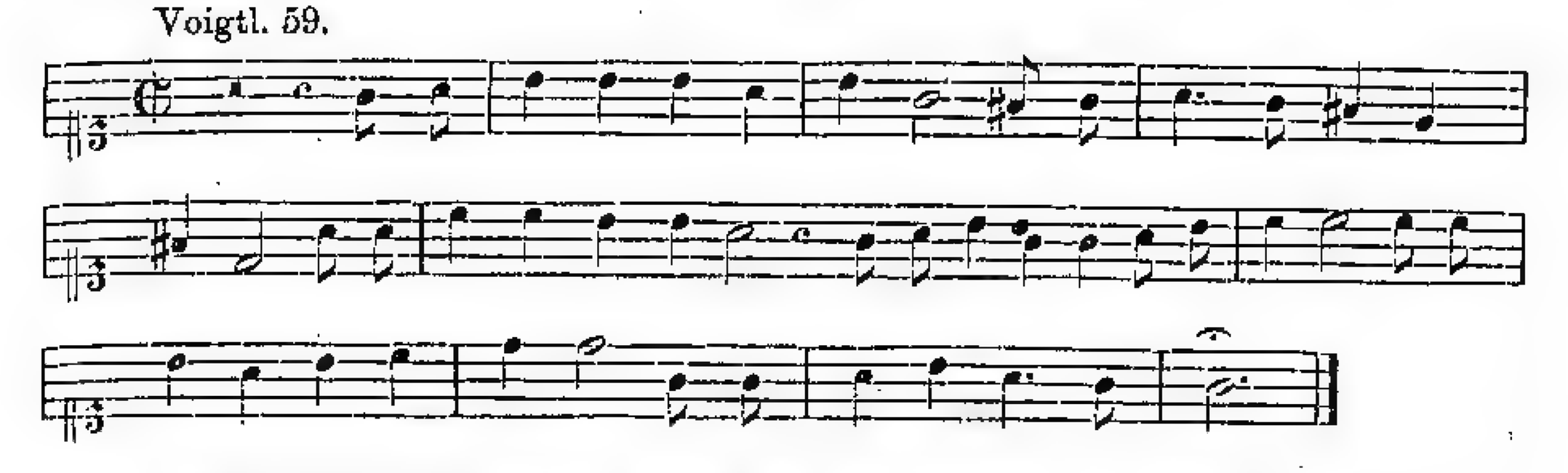
1. Heureux sejour de Parthenisse et d'Alidor,
Dieu plein d'amour et de plaisir un siècle d'or,
Quand je vous vis dans vos appas je me pardis:
Mais toutes-fois mon coeur vous nomme son Paradis
u. s. w.

1. Saligh vertreck van Partenisse en Alidoor
Wensrijcke plaets daer d'eeuw van goud weer bloeyt als voor.
Als ick u soo behæglijck sag'k stont als onwijs:
Maer even-wel mijn hert dat moent u sijn Paradijs.
u. s. w.

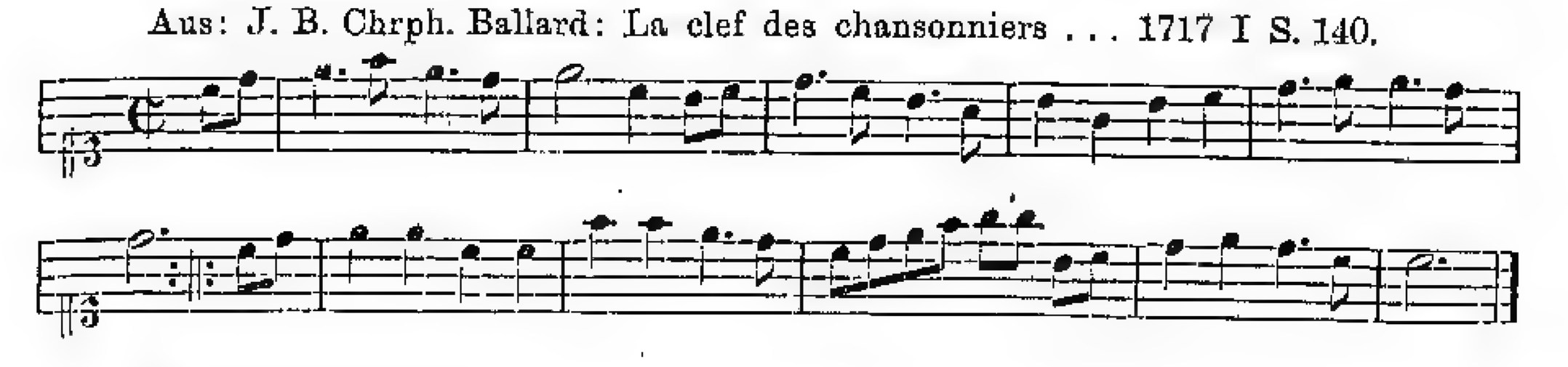
5 Strophen. Die Melodie ist auch in Greflinger's: Weltliche Lieder übergegangen (1651, II, 11). Nachträglich habe ich noch die 8. Aufl. 1649 und die 9. Aufl. 1653 des *Minne Beekjes* kennen gelernt, von denen namentlich die 8. Aufl. viele neue Lieder enthält. Dagegen findet sich die Voigtländer'sche Melodie nicht vor, was aber den obigen Ausführungen keinen Eintrag tut. (Die 8. Aufl. befindet sich in Straßburg, die 9. in Wolffenbüttel.)

von Vaudevilles[1]) ist zwar erst 1717 erschienen, aber abgesehen von der Titelangabe: *depuis cent ans* wäre es eine aller Historie widerstrebende Annahme, daß etwa deutsche Melodien hätten nach Frankreich dringen können. Wir werden also in Ballard's Sammlung enthaltene Vorbilder Voigtländer's wirklich für seine Originale halten können. Dahin gehört Bd. I S. 140 *L'air: qu'en Di-tu Jean de Nivelle* (zugleich Titel und Refrain), entsprechend Voigtländer Nr. 59, und dann I 138 dieselbe Melodie in kürzerer Fassung: *L'air des Roquentines*[2]).

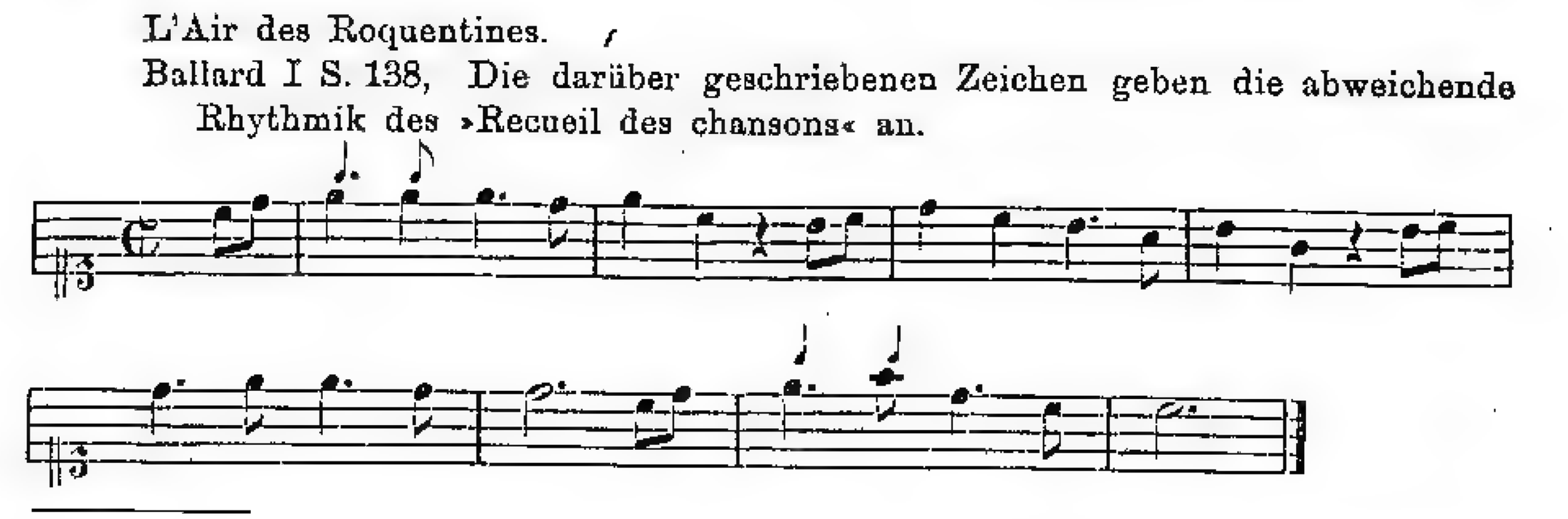
Voigtl. 59.



Aus: J. B. Chrph. Ballard: La clef des chansonniers . . . 1717 I S. 140.



L'Air des Roquentines.
Ballard I S. 138, Die darüber geschriebenen Zeichen geben die abweichende Rhythmik des »Recueil des chansons« an.



1) Ballard: *La clef des chansonniers ou Recueil des Vaudevilles depuis cent ans et plus notez et recueillis pour la première fois par* J. B. Chrph. Ballard 1717. 2 Bde. 8.

2) Text zu I, S. 140:

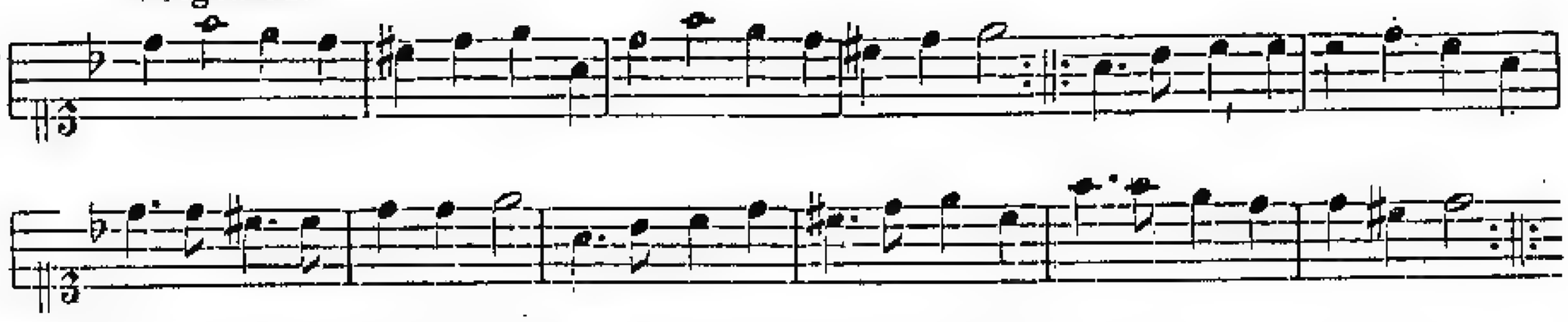
Quelqu'un a dit à ma belle
Que j'estois une infidelle,
Je ne le suis pas pourtant
On m'en dit autant d'elle;
Qu'en di-tu Jean de Nivelle?
Pourmoy, je n'en sçais pas tant
u. s. w; 2 Strophen.

Zu I, 138:

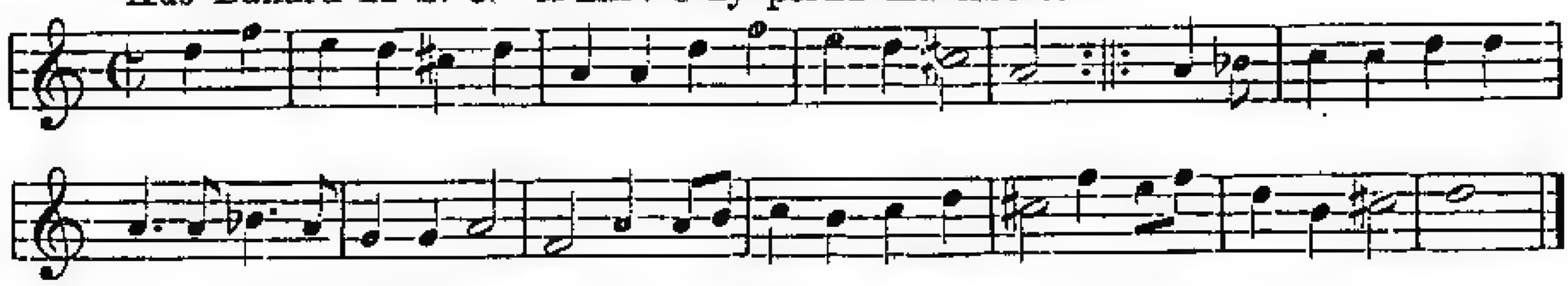
L'autre jour sur la fougere
Tirsis près de sa Bergere
Lui demandoit tendrement:
Quand finiroit son tourment
u. s. w. 2 Strophen.

Letztere findet sich auch noch in einem Manuskript der Berliner Kön. Bibliothek: *Recueil des Chansons* (S. 17), dessen Entstehung etwa um 1700 fallen mag[1]), hier aber mit anderem Text, der wie viele der Sammlung Satiren auf Pariser Persönlichkeiten enthält. Es ist vielleicht kein Zufall, daß auch bei Voigtländer jener längeren Chansonmelodie eine kürzere folgt, die trotz aller sonstigen Verschiedenheit genau denselben Rhythmus und Umfang hat wie die bei Ballard der längeren folgende. Ich wenigstens vermute auch für Voigtländer Nr. 60 französischen Ursprung. Der zweite Band der Vaudeville-Sammlung vermittelt die Kenntnis eines *Air*: *J'ay perdu ma liberté* (II, 8), dessen Melodie unser Dichter als Nr. 54[2]) in seine Lieder eingereiht hat,

Voigtl. 54.



Aus Ballard II S. 8. L'Air: J'ay perdu ma liberté.



mit nur in der Mitte erheblichen Änderungen. Das Original hat freilich durch den Auftakt zunächst ein etwas fremdes Aussehen, aber vermutlich lag Ballard und Voigtländer die Chanson ohne Taktstriche vor, die dann natürlich in doppelter Weise eingesetzt werden konnten, wie es beide auch getan haben. Mehr Schwierigkeiten bereitet Nr. 66. Land[3]) kennt die Lieder des Deutschen nicht, sondern führt die genannte Melodie aus zwei Handschriften von 1646 und 1679 an. Er gibt aber auch noch zwei kürzere Fassungen, eine einer Chanson entnommen, die andere, von Melch. Franck 1611, ihres Anfanges wegen herangezogen. Es ist nun nicht unmöglich, daß Voigtländer seine Melodie aus der Bearbeitung der französischen gewonnen hat, also namentlich durch Verlängerung, doch wäre eine entgegengesetzte Ansicht auch zu verstehen. Übrigens begegnen wir in Friedr. Nicolai's Almanach[4]) einer

1) Denn nach den Chansons und nach einer Menge freier Blätter steht von anderer Hand: *Depuis la Regence de Monsgr Le Duc D'Orléans commencé le 2e Sept.* 1715 . . .

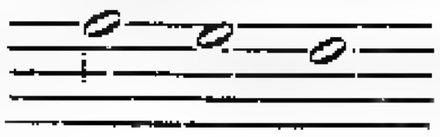
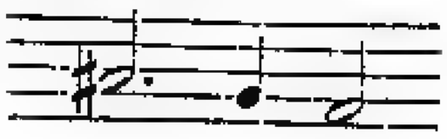
2) Und auch als Nr. 72!

3) Land: *Het luitboek* . . . I, S. 178, Nr. 31.

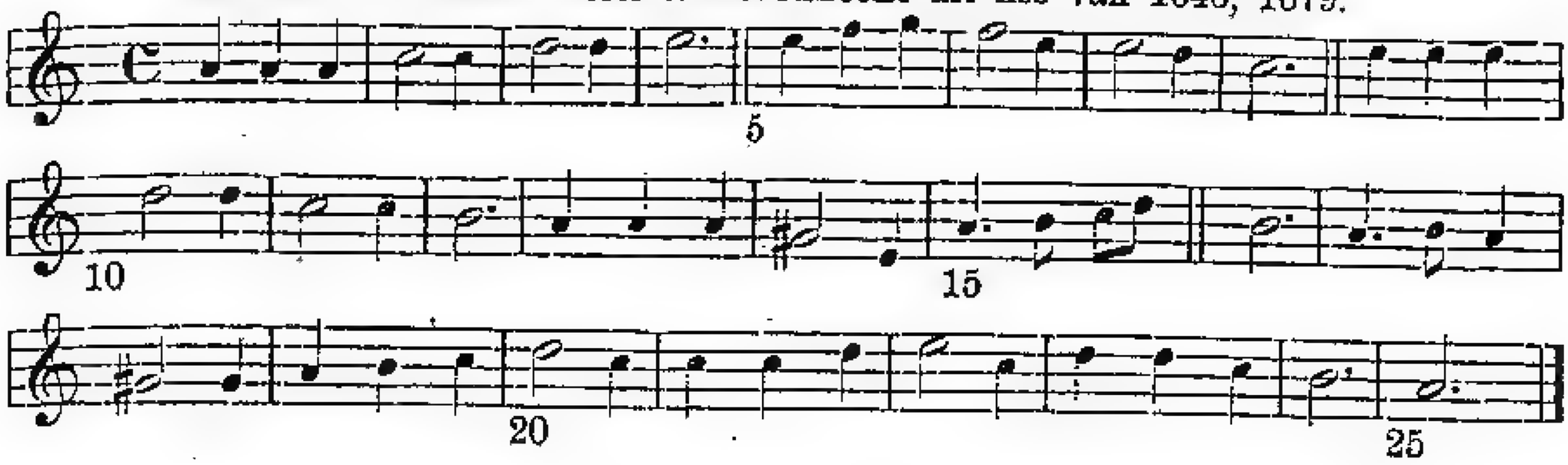
4) Friedr. Nicolai: Eyn feyner kleyner Almanach 1777/78. Die Melodie im zweiten Jahrgang. S. 142 f.

ganz fremden Melodie zu unserem Gedicht, die mit derjenigen Voigtländers gar nichts zu tun hat.

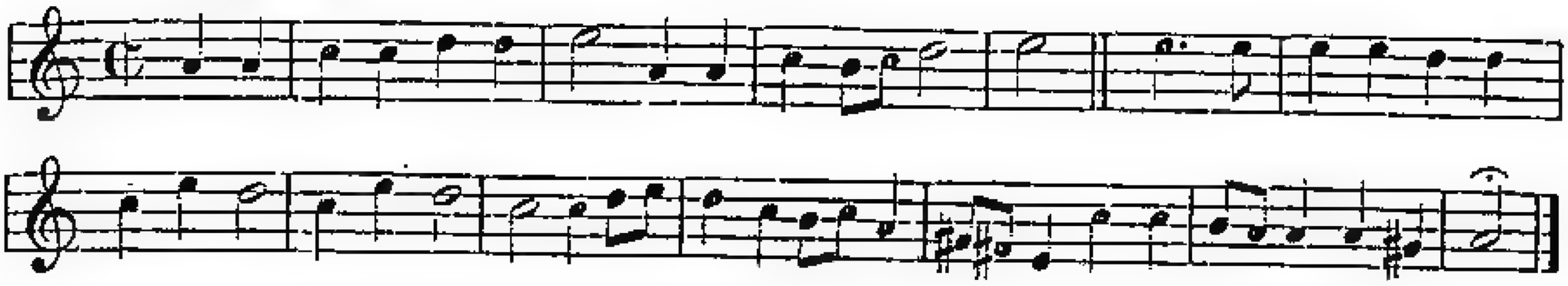
Voigtl. 66 Melodie gleich (in g-moll).

Takt 7:  Takt 14: 

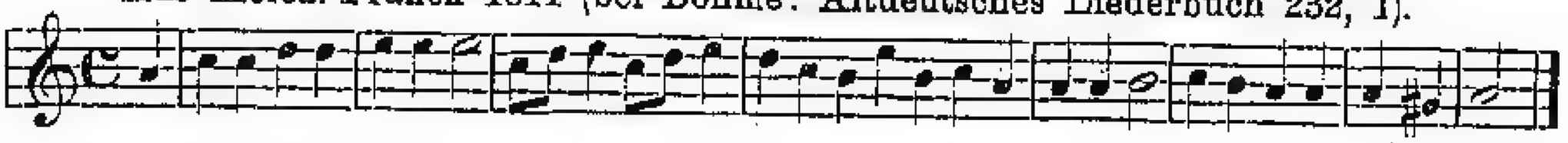
Aus: Het luitboek van Thysius ... (Land in Tydschr. ..) I S. 178.
fol. 453 Ich bin ein freier Bauernknecht uit hss van 1646, 1679.



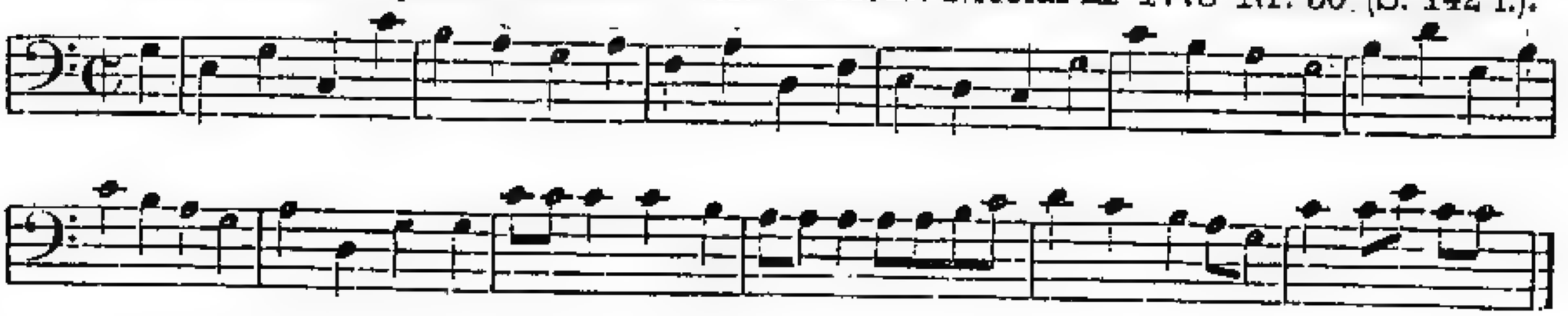
Chanson: Hout u kanneken.
fol. 343 r.



Aus Melch. Franck 1611 (bei Böhme: Altdeutsches Liederbuch 232, 1).



Eyn feyner kleyner Almanach her. v. Friedr. Nicolai II 1778 Nr. 30 (S. 142 f.).

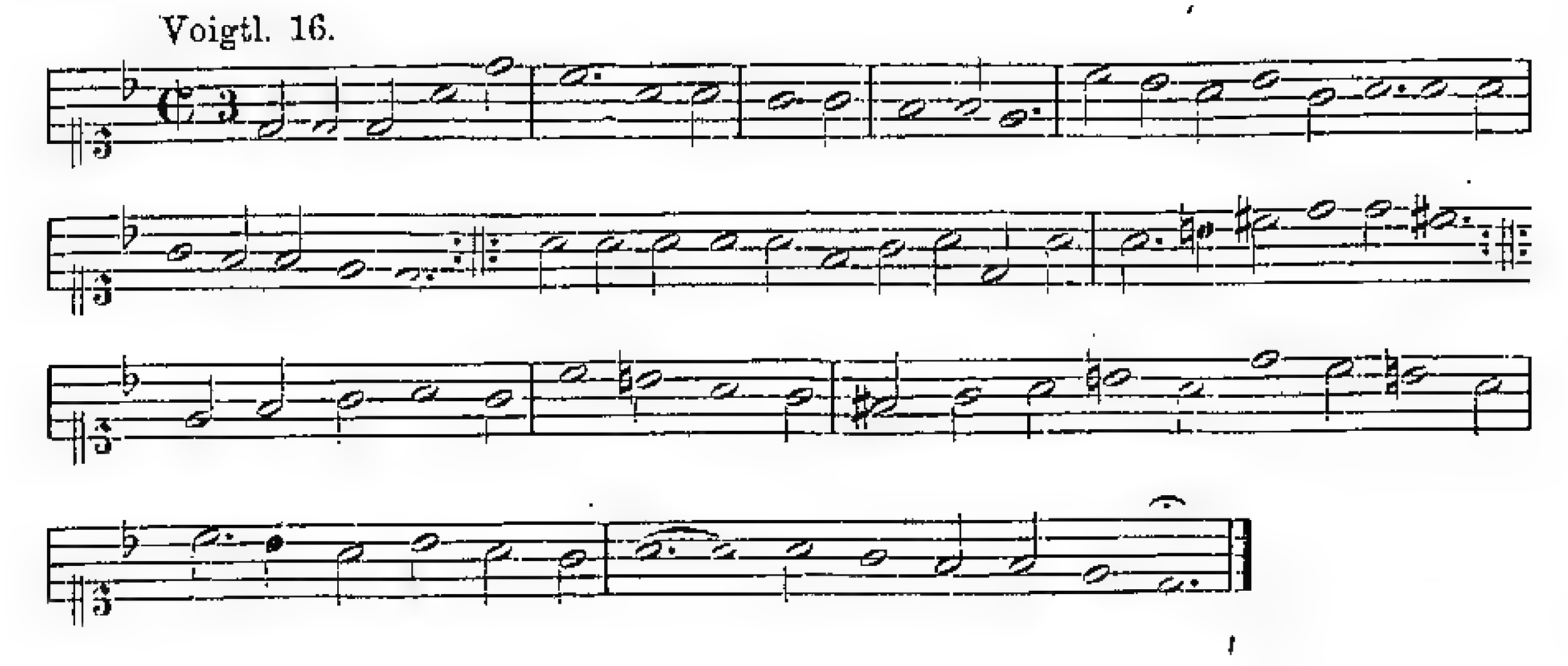


Es ist bekannt, daß um die Wende des 16. Jh. England in bezug auf Musiker und Musikpflege in hohem Ansehen stand, und daß englische Künstler in großer Menge sich an deutschen Fürstenhöfen aufhielten[1]). Voigtländer hatte bei seinem langen Leben im Norden Deutschlands gewiß Gelegenheit genug, mit vielen von ihnen Bekanntschaft zu machen, und daß er ihre Musik kannte und schätzte, läßt sich wenigstens an einem Beispiel nachweisen. Er hat nämlich für sein

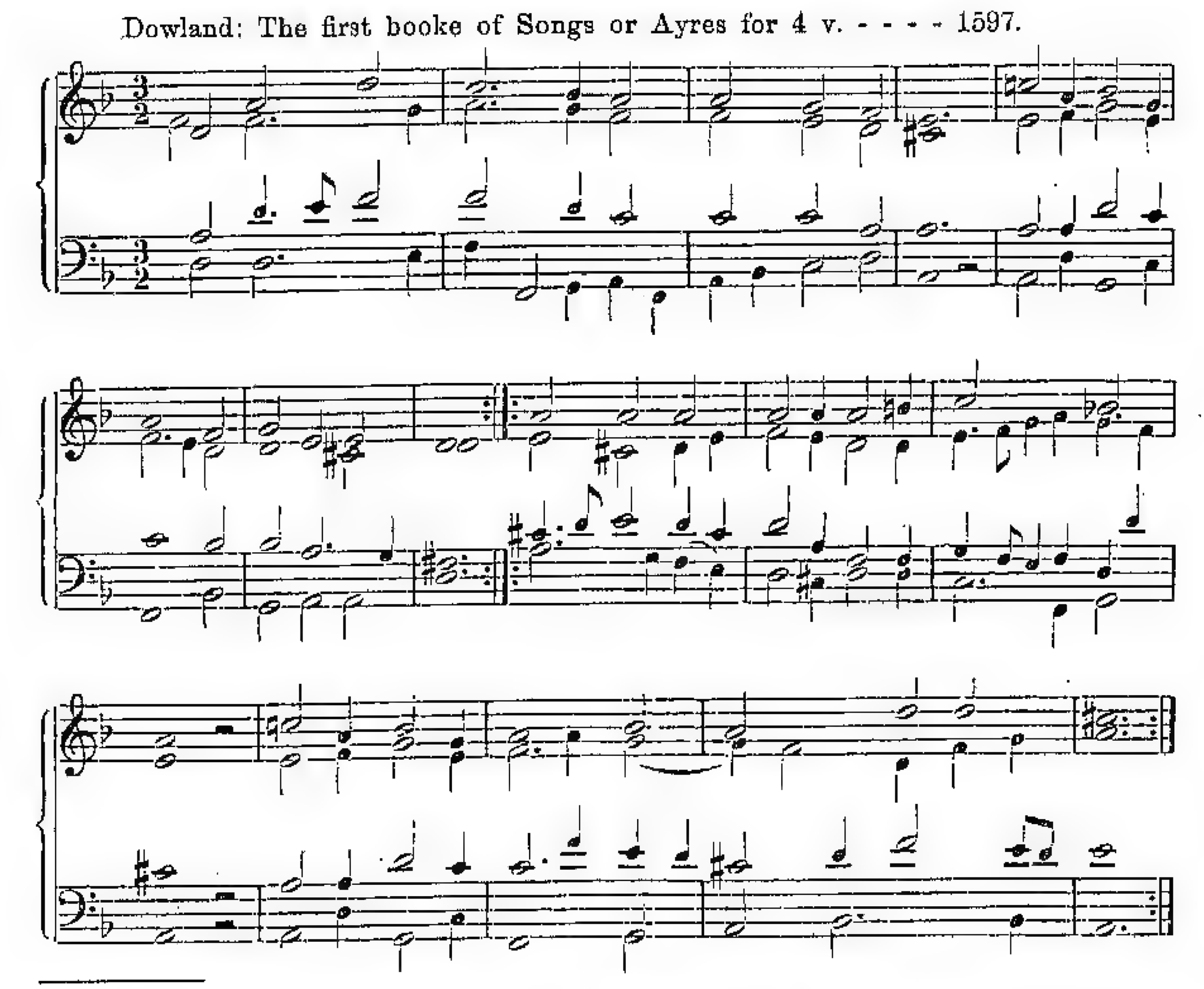
1) Vgl. Bolte: Die Singspiele ... 1893, S. 3, der eine ganze Reihe anführt.

Lied Nr. 16 ein vierstimmiges *Ayre* von John Dowland vom Jahre 1597 benutzt[1]).

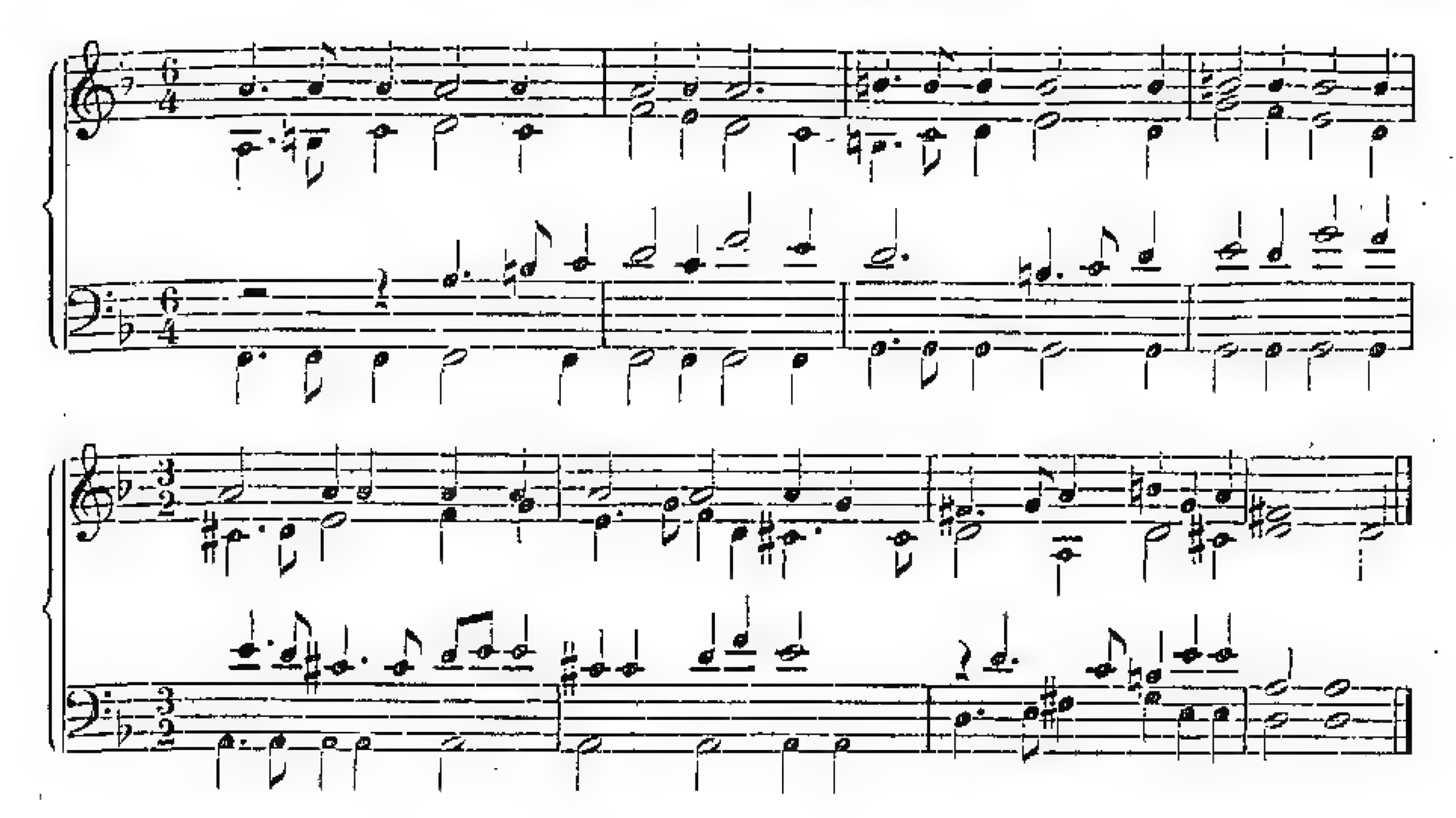
Voigtl. 16.



Dowland: The first booke of Songs or Ayres for 4 v. - - - - 1597.



1) Aus Dowland: *The first booke of Songs or Ayres for foure parts with Tablature for the Lute* 1597. Nr. 5: »*Can she excuse my wrongs with virtue's cloak?*«. Der Neudruck von Chappell, London 1844, der mir vorlag, hat die Lautenbegleitung nicht.



Auch hier ist wieder die Behandlung seines Originals interessant. Bis zum ersten Doppelstrich übernahm er die Melodie notengetreu [1]), im zweiten Gliede stimmen bei beiden nur die fünf ersten und die drei letzten Töne überein. Im folgenden war Voigtländer nun Dowland's Diskantstimme nicht melodiös genug, — sie bleibt je zwei Takte auf *a'* und *h'* liegen —, er nahm also einfach den hier stimmführenden Alt und transponierte ihn nach seiner Bequemlichkeit. Als Schluß benutzt er ruhig die vier letzten Takte des ersten Teiles und gestaltet das Ende dadurch wirksamer als Dowland. Mit welchem Geschick der ganze Bau ausgeführt ist, sieht man daraus, daß nicht der geringste Zwang in der Melodieführung zu spüren ist. Indes nicht Voigtländer allein hat sich an dem Dowland'schen Stück versucht, es ist vielmehr geradezu Gemeingut in jener Zeit; in Holland, Deutschland und Frankreich taucht es wieder auf und hat das Schicksal aller solcher Volksmelodien durchgemacht, in den verschiedensten Arten variiert zu werden, während der Name des Autors vergessen oder wohl gar ein anderer dafür eingesetzt wurde. In dieser Hinsicht ist das Dowland'sche *Ayre* ein richtiges Gegenstück zu dem von Bolte [2]) so betonten »Engelländischen Roland«. Vergleicht man das Original z. B. mit der Fassung der Melodie, wie sie die Lautenhandschrift aus der Thysiusbibliothek um 1600 bringt [3]), so wird man erstaunen über seine Veränderung in der kurzen Zeit seit der Veröffentlichung.

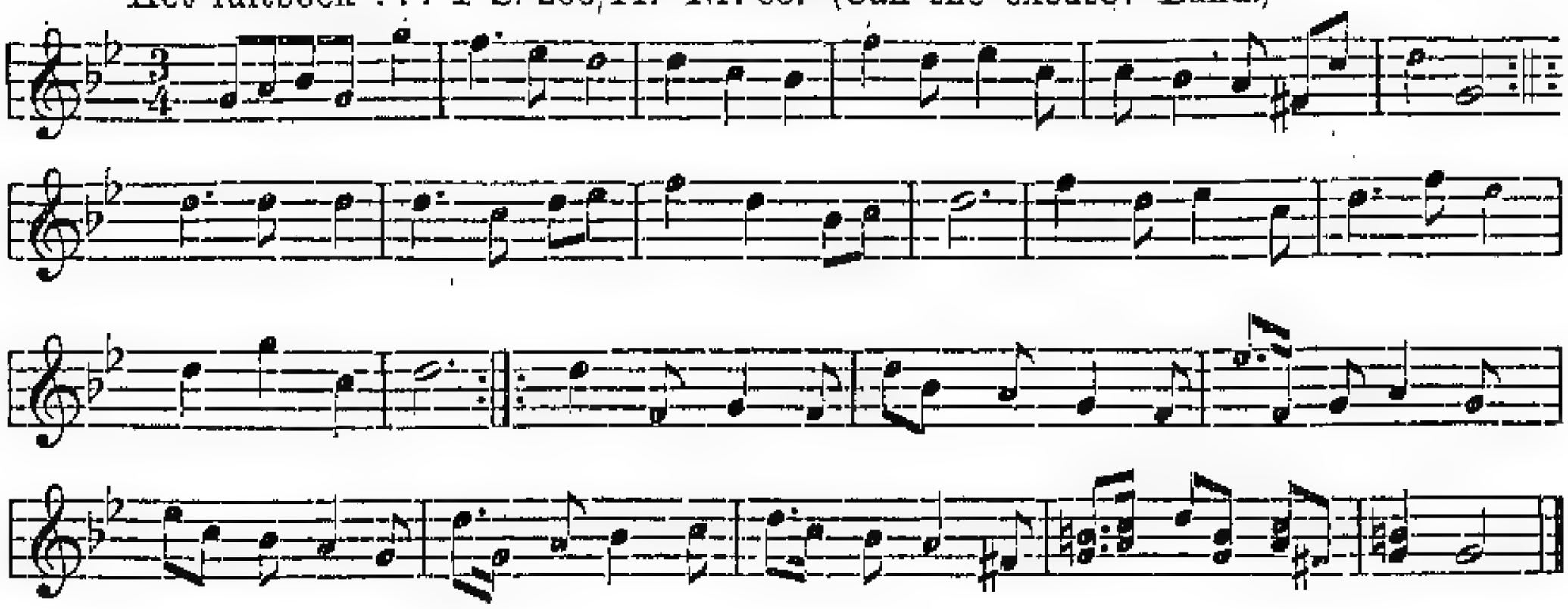
---

1) Nur daß Voigtländer sie etwas verlängert hat.

2) Bolte: Die Singspiele ... S. 8.

3) Land: *Het luitbock* ... I, S. 210/11, Nr. 65. Seine Bemerkung: »*De overlevering is bij deze Wijs gebrekkig*« ist ganz unzutreffend.

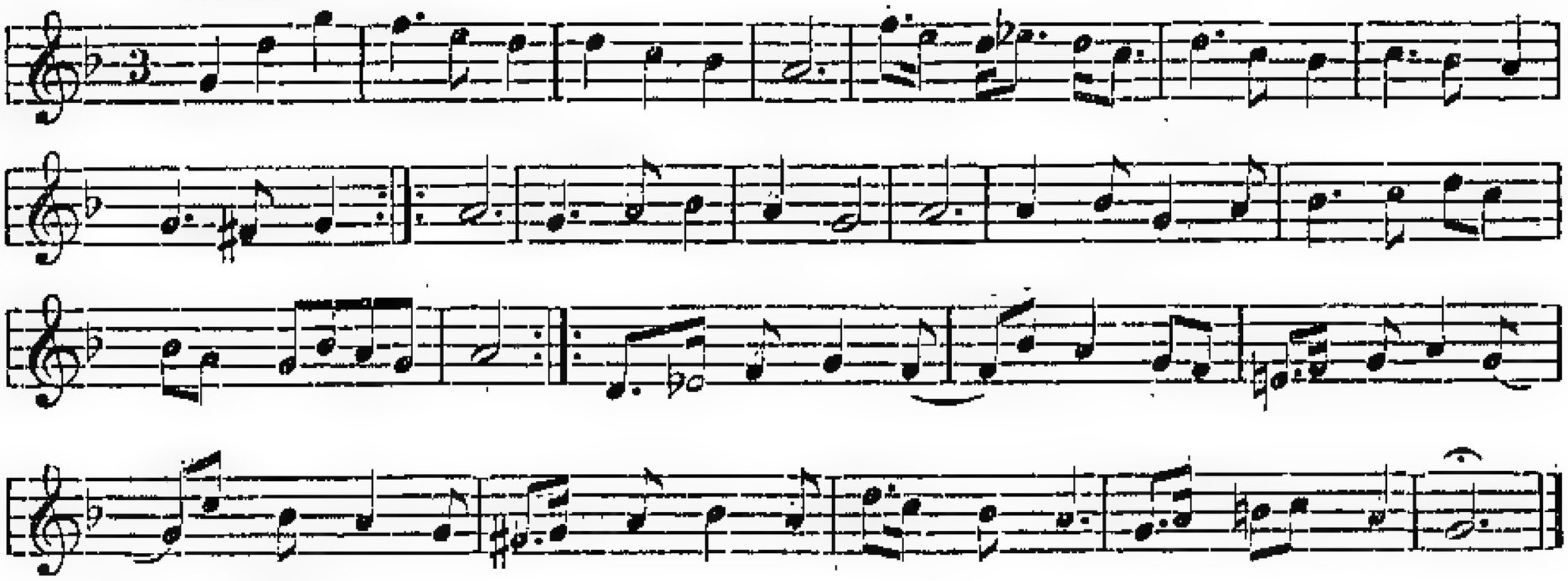
Het luitboek . . . I S. 200/11. Nr. 65. (Can she excuse? Land.)



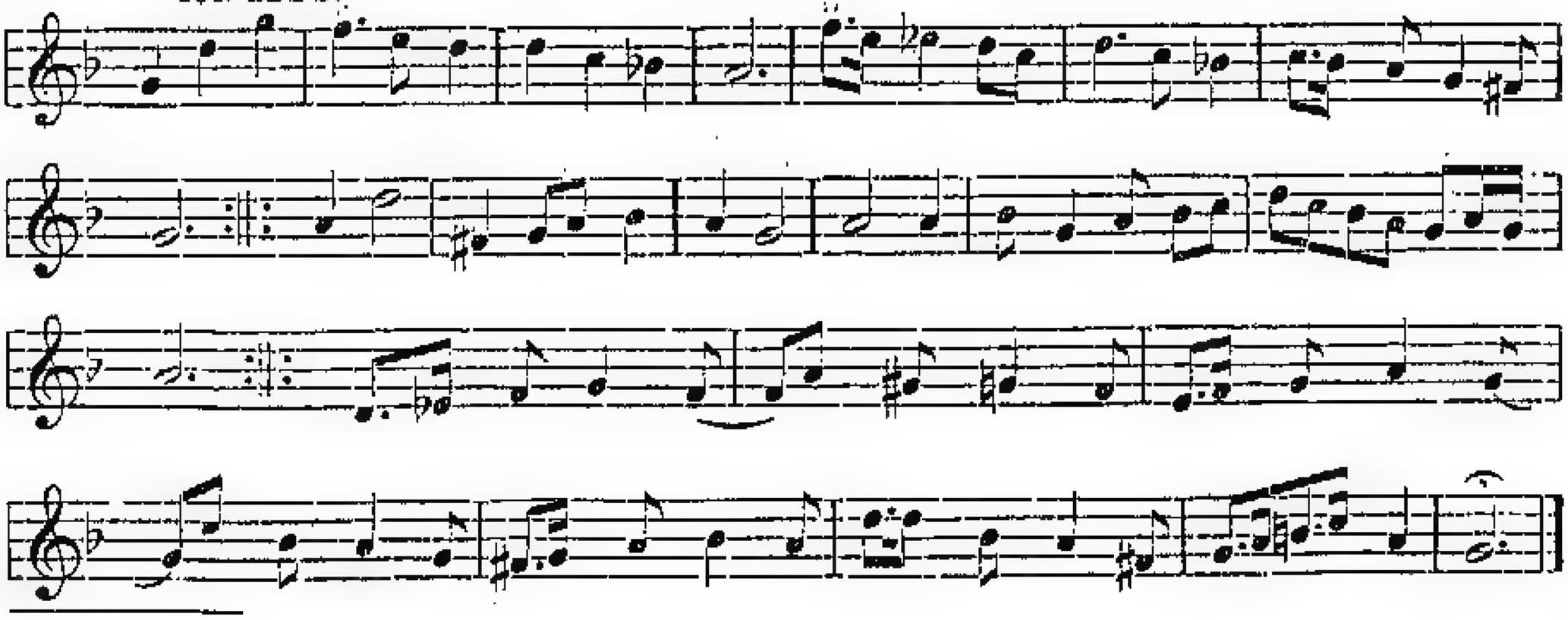
Drei verschiedene Formen des Stücks, alle drei auch von verschiedenen Händen geschrieben, enthält die Berliner Lautentabulatur des Joh. Nauclerus um 1620[1]).

Joh. Nauclerus: Lautenbuch (Ms. kön. Bibl.).

fol. 30.

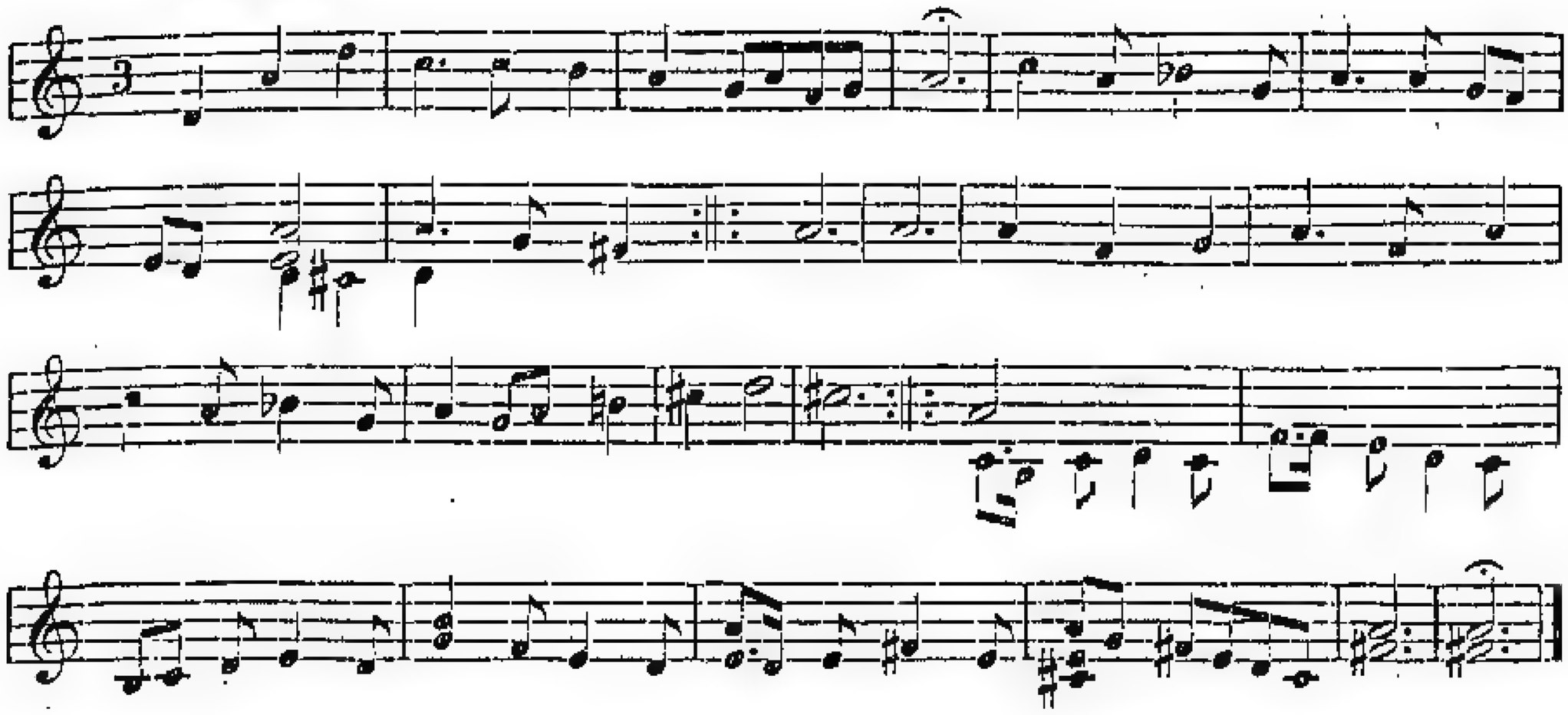


fol. 124 b.



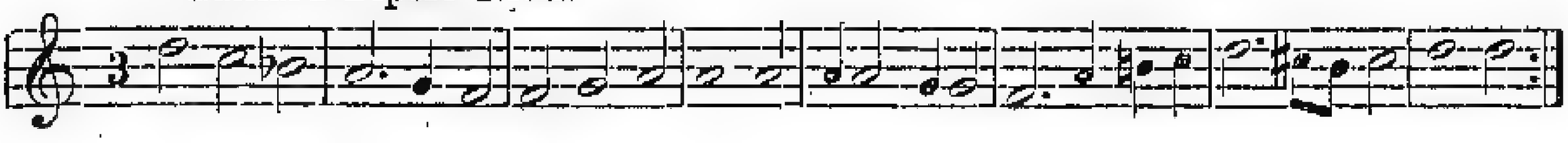
1) Ms. (250). Eintragung gleich zu Anfang: Joh. Nauclerus . . . Hols. sum ab a° 1615 (oder 1613) 12. Aug., letzteres wohl das Datum des Beginnes der Handschrift.

fol. 239.

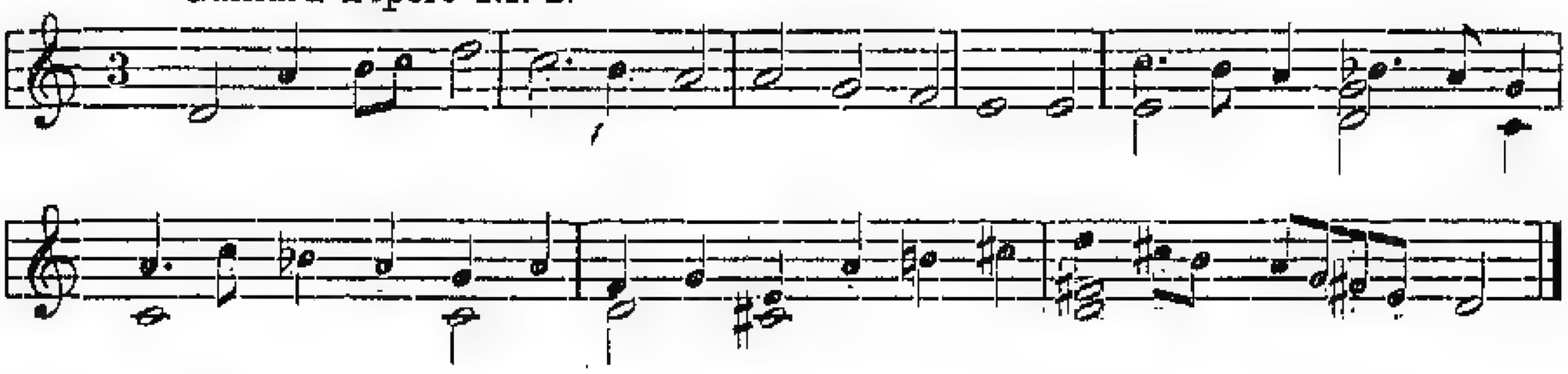


In all diesen Verarbeitungen treten fremde Elemente erst vom ersten Doppelstrich an auf. Ein Nürnberger Lautenmanuskript[1]) beschert uns dann gleich fünf Übertragungen des Themas mit anschließenden Variationen unter dem Namen einer »*Galliard Pipers*«.

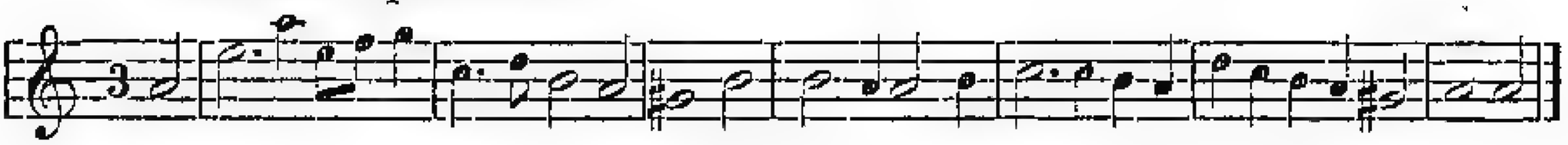
Aus: Ms. mus. 33748 (I) fol. 6 v. des Nürnberger Germ. Nat.-Mus.
Galliard Pipers Nr. 1.



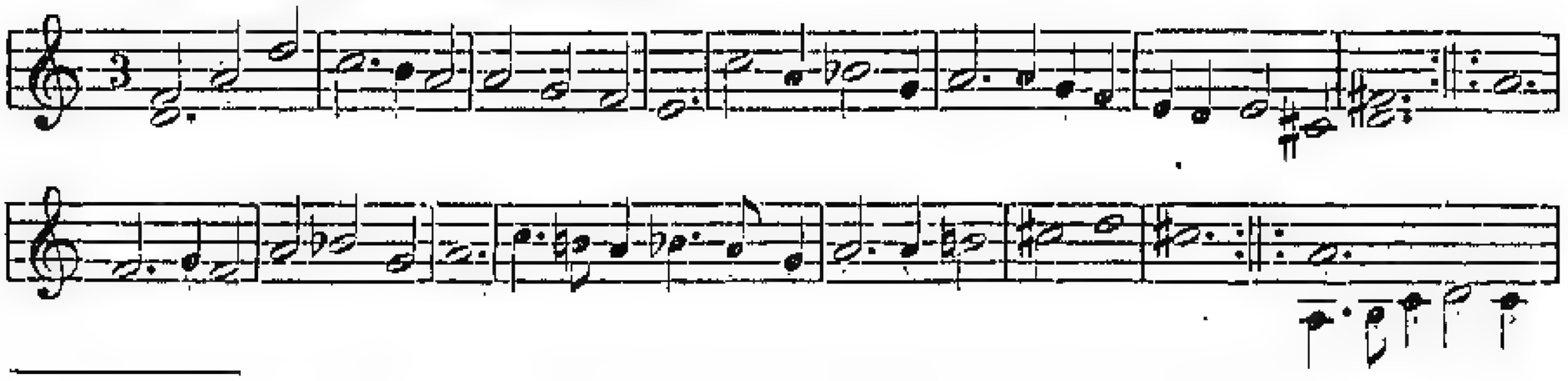
Galliard Pipers Nr. 2.



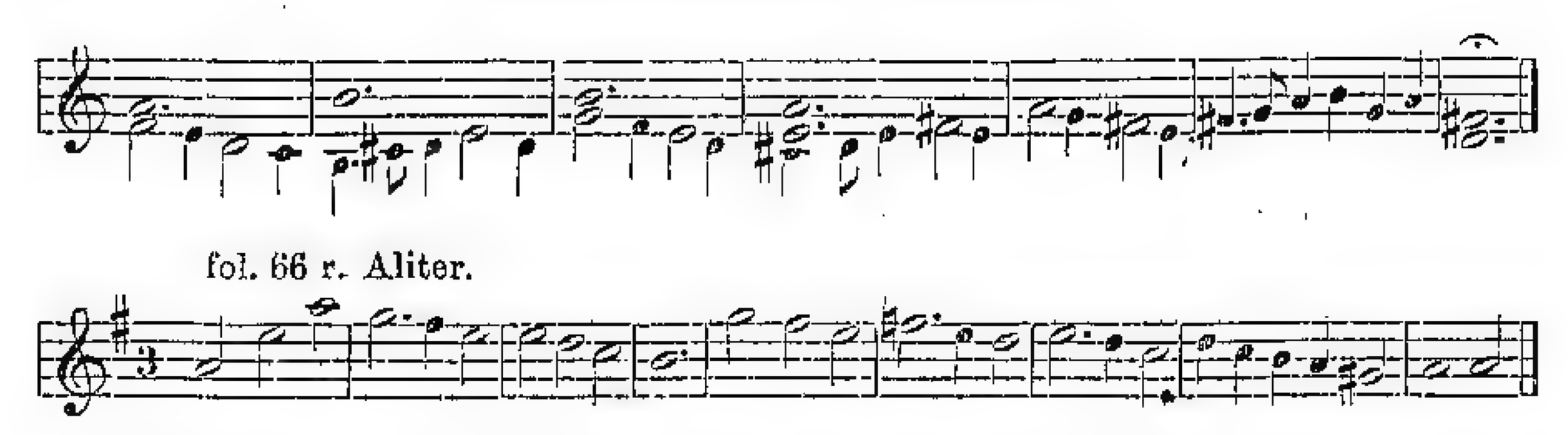
Galliard Pipers Nr. 3.



fol. 65 v. Galiarta Pipers.

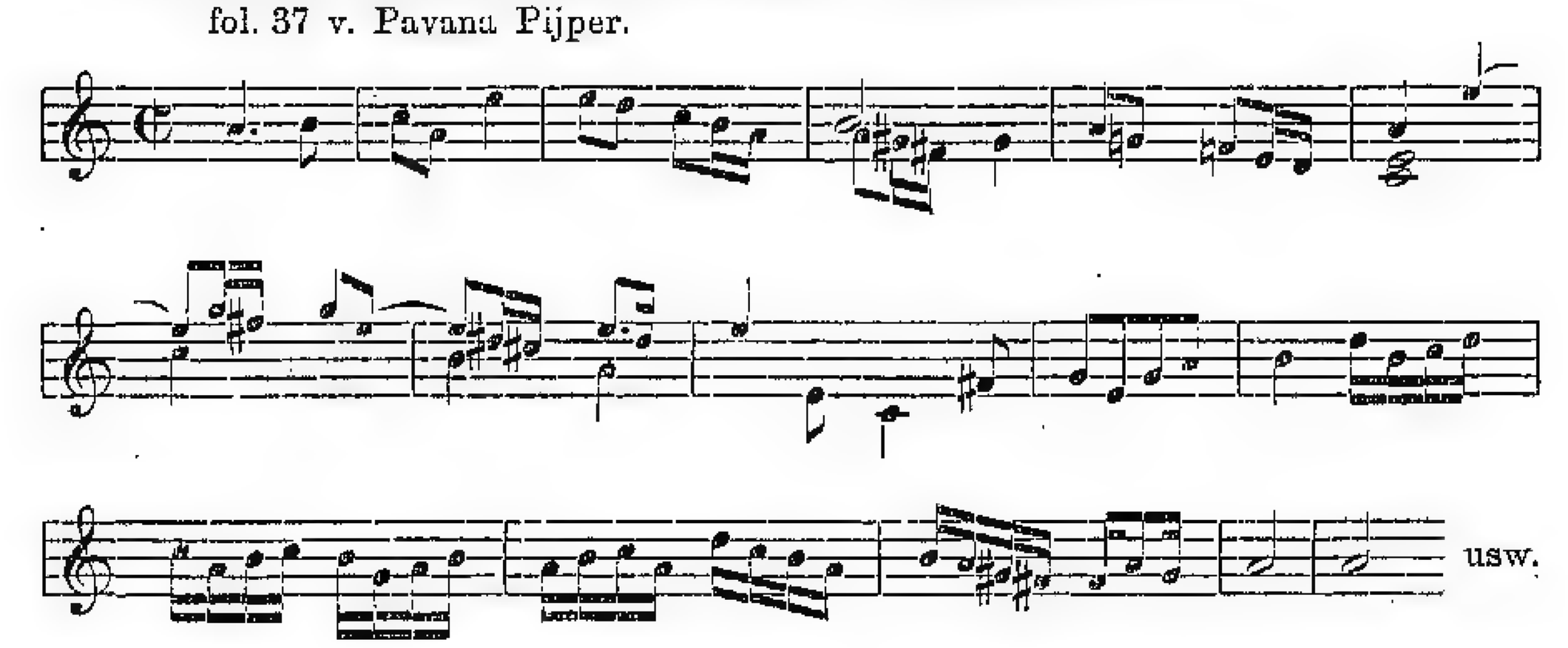


1) Nürnberg, German. Nat.-Mus. Ms. 33748 I Fol. 6 v. ff und Fol. 65 v.



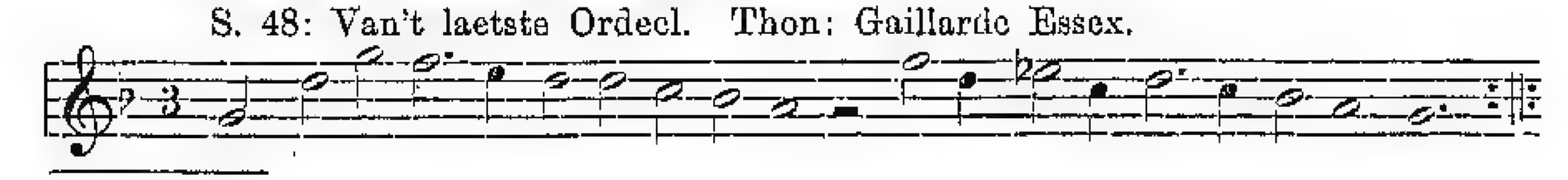
(Pipers = für Pfeifer, Bläser). Die Anonymität dieses Tanzes ist um so auffallender, als in derselben Handschrift andere Stücke Dowland als Komponisten nennen. Außerdem enthalten die *Delitiae musicae* des Joachim van den Hove 1612[1]) eine »*Pavana Pijpers*« (Fol. 37 v.), die am Schluß den Autor richtig nennt. Genauer angesehen ist sie tatsächlich eine geradtaktige Bearbeitung zu unserem Galliardenthema, das aber aus dem kunstvollen Bau van den Hove's nicht leicht herauszuschälen ist.

Joach. van den Hove: Delitiae musicae . . . Ultrajecti 1612.
fol. 37 v. Pavana Pijper.



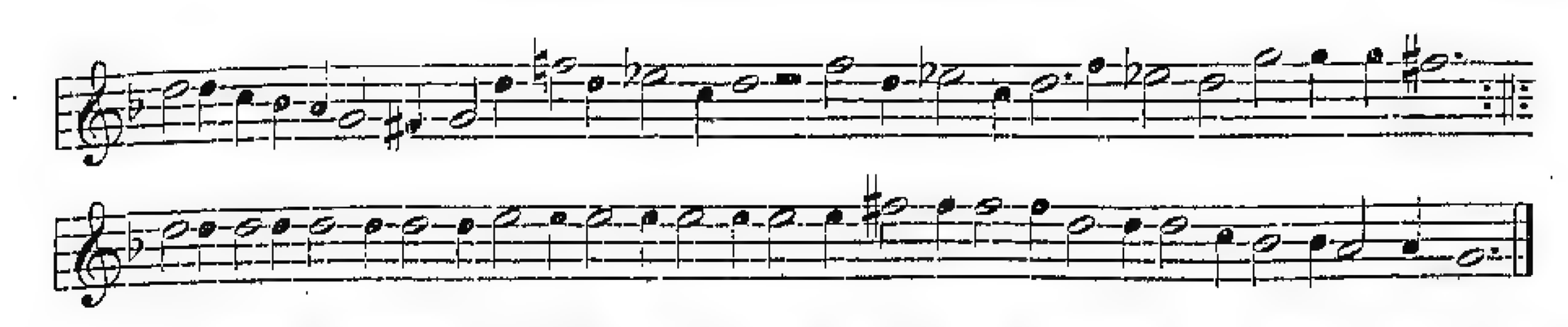
Von gedruckten Musikwerken bringen Camphuysen's »*Stichtelijcke Rijmen*« 1624[2]) unser Stück als »*Gaillarde Essex*« in einer bedeutend abweichenden Fassung.

Camphuysen: Stichtelijcke Rijmen 1624.
S. 48: Van't laetste Ordeel. Thon: Gaillarde Essex.



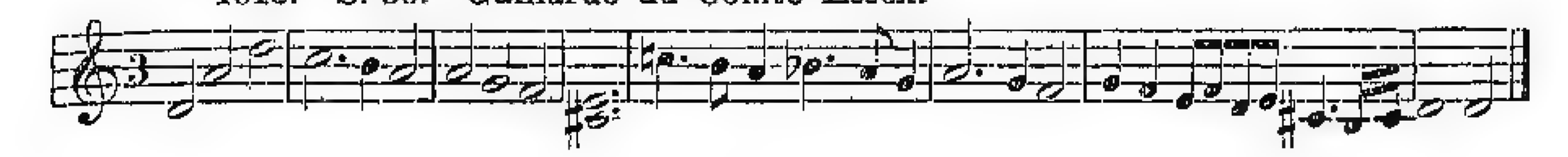
1) J. van den Hove: *Delitiae musicae sive cantiones e quamplurimis praestantissimorum nostri aevi Musicorum libris selectae* . . . Ultrajecti 1612. Ca. 20 Komponisten mit englischen, französischen, italienischen und polnischen Stücken.

2) Camphuysen: *Sticht. Rijmen om te Lezen of te zingen.* Anno 1624.. Viele Melodien, zum Teil nur mit Textanfang zitiert. Unsere Melodie gehört zu einem geistlichen Lied: *Van 't Laetste ordeel.*

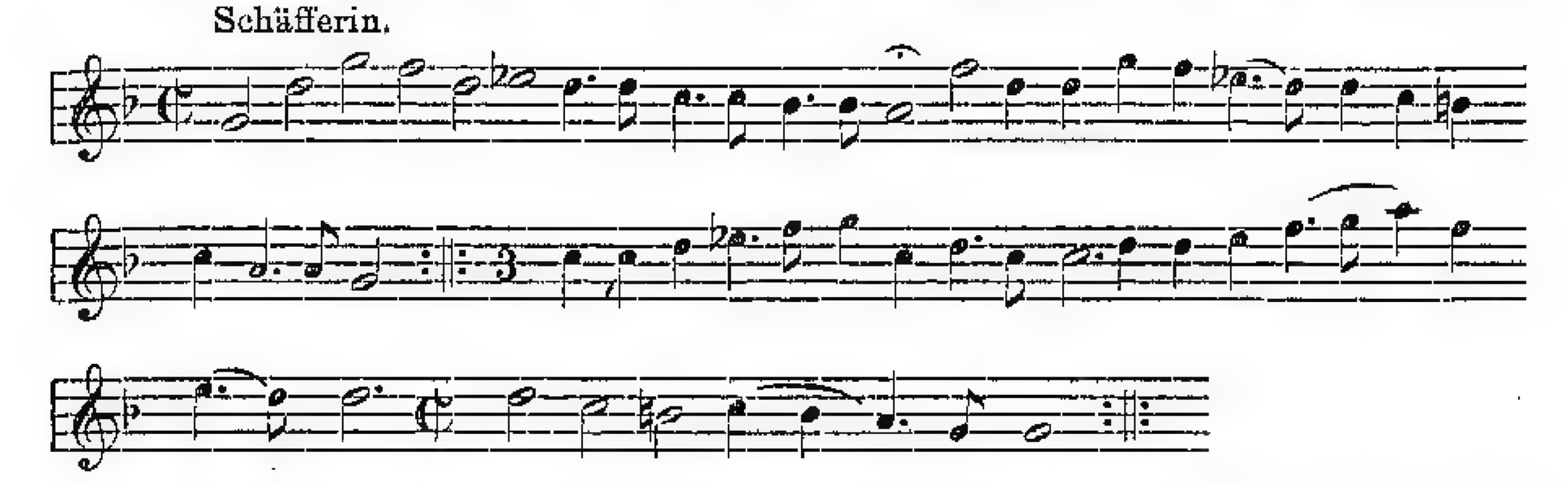


Da schon früher, 1618, Nic. Vallet[1]) es ebenso als »*Gaillarde du comte Essex*« bezeichnet hatte, so muß man doch noch eine geringe Ahnung von seiner englischen Herkunft gehabt haben. In demselben Jahr wie Voigtländer, 1642, hat endlich auch Joh. Rist in seiner »Galathe« (Fol. 7 v.) von der Dowland'schen Musik Gebrauch gemacht[2]); doch auch er stimmt nur im ersten Teil mit dem Original überein und fährt dann, wie die anderen erwähnten Bearbeitungen, ganz anders fort.

Nicolaus Vallet: Paradisus Musicus Testudinis (Le secret des Muses) ... Amst. 1618. S. 36. Gaillarde du Comte Essex.



Joh. Rist: Galathe 1642 fol. 7v. Daphnis Lobgedicht auff eine Tugendreiche Schäfferin.



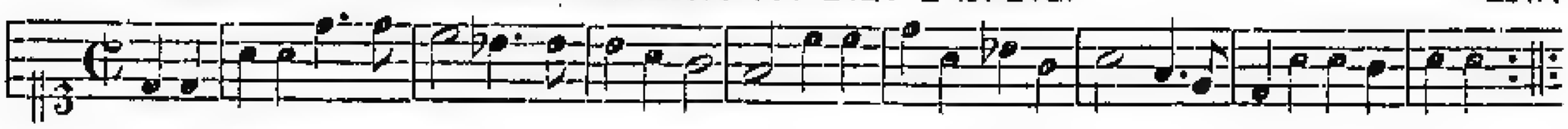
Es ist bezeichnend für die Beliebtheit des englischen Stückes, daß gerade der Hamburger sich seiner bedient, dessen Bestrebungen ganz besonders auf volkstümliche Hausmusik ausgingen. Unser Fall ist auch nicht der einzige, in dem Rist eine solche allgemein verbreitete Melodie benutzt hat, gerade in der »Galathe« nicht: das in dieser Sammlung auf Fol. H 5 befindliche Stück ist ein hübsches Beispiel für die Wanderung einer Melodie. Rist hat sie vermutlich aus dem holländischen Lieder-

1) Nic. Vallet: *Le secret des Muses.* Amsterdam 1618: Das Stück selbst mit 4 Variationen, einer »*seconde partie*« (wieder 4 Variationen) und der »*Fin de la Gaillarde*«, einem motivfremden Stück.

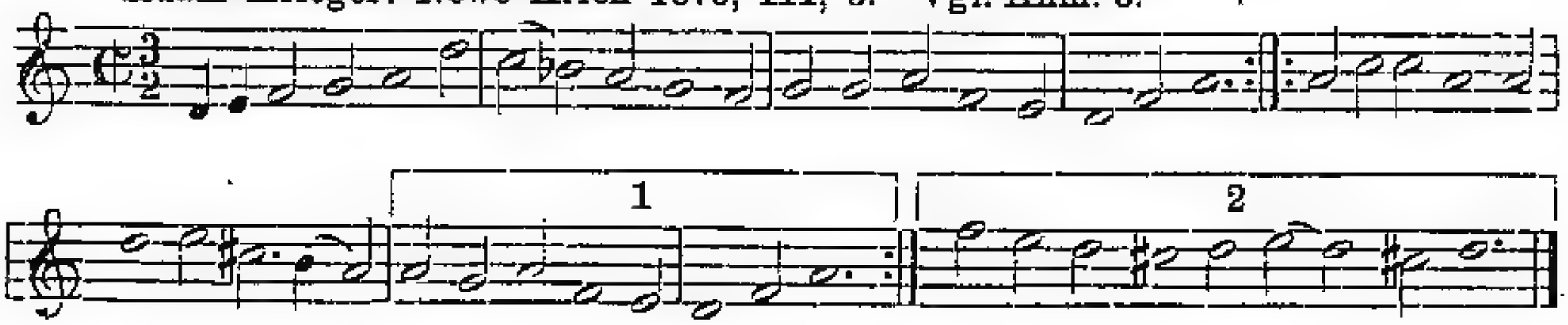
2) Bis auf einige Takte in der Mitte gerader Takt; Text: Daphnis Lobgedicht auf seine Tugendreiche Schäferin. Im »Neuen teutschen Parnaß« Copenhagen 1668 (S. 714) benutzt Rist außerdem Voigtländer Nr. 21 zu einem Gedicht: Hinweg Melancholey (Daphnis Erinnerungslied), ohne von Voigtländer irgend etwas zu sagen.

buch dem »Lusthof« des Jan Starter[1]), der sie genau gleich anführt, aber als Überschrift hinzugefügt hat: *Stemme*: *La sorte mi pigljar.* Ganz ureigentlich ist also das Original ein italienisches, in Holland mit neuem Text versehen übernahm der deutsche Rist die Melodie, und aus seiner »Galathe« ist sie schließlich nach Dänemark in Kingos: *Aandelige Singe-Choer* übergegangen. Der Druckzeit nach am spätesten gibt Ballard's Sammlung noch einmal das *Ayre* Dowland's wieder[2]), nämlich 1717; doch könnte das betr. Stück wie ja auch die oben erwähnten bei Voigtländer wiedergegebenen bis in die erste Hälfte des 17. Jh. zurückreichen[3]).

Ballard: La clef des chansonniers ... 1717 I S. 272. usw.



Adam Krieger: Newe Arien 1676, III, 5. Vgl. Anm. 3.



Vergleicht man von all den genannten Bearbeitungen namentlich die bei Nauclerus und Ballard mit Voigtländer Nr. 46, so könnte es sehr wahrscheinlich dünken, daß auch sie auf das englische Original zurückgeht; was darin gegen das *Ayre* geändert ist, würde man dann nach den bisherigen Erfahrungen ruhig auf Rechnung unseres Dichters setzen. Aber obwohl sie so nahe liegt, ist diese Hypothese falsch. Denn dieselbe Melodie hat schon H. Albert für eine seiner »Arien« 1640 benutzt, III 26, und seine Quelle dabei angegeben: »Italienische Aria«. So ist also auch Voigtländer's Nr. 46 auf italischem Boden gewachsen.

Um auf das Ayre Dowland's noch einmal zurückzukommen, so tauchen, wenn nicht die ganze Melodie in irgend einer Bearbeitung vorliegt, Anklänge wenigstens an die charakteristischen Anfangstakte auf[4]).

---

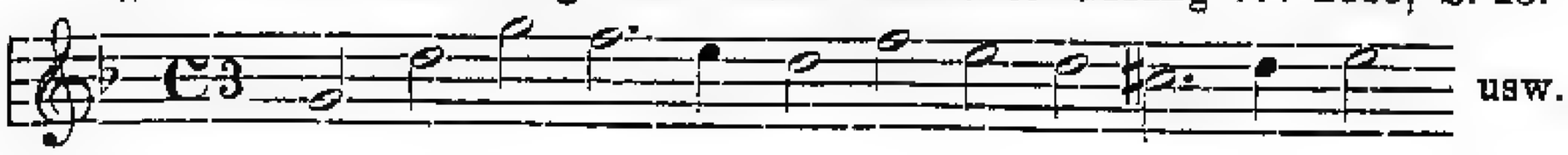
1) Jan Starter: *Friesche Lust-Hof, beplaent met verscheyden stichtelijcke Minne-Liedekens / Gedichten / ende Boertighe Kluchten.* Amsterdam 1621, 2. Aufl. 1634.

2) I S. 272.

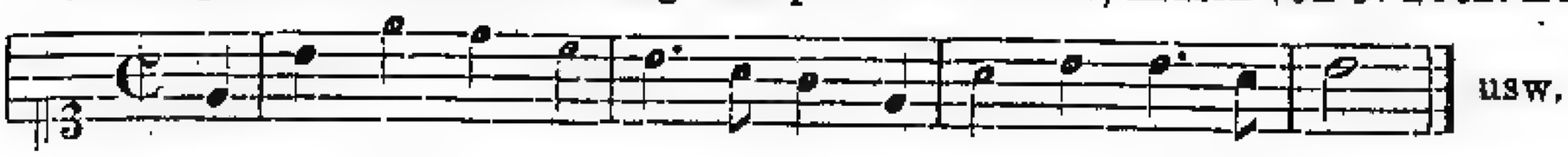
3) Interessant ist weiter die Umgestaltung der Melodie, wie sie Ad. Krieger (Neue Arien III, 5; 1676) vorgenommen hat. Ob er sie aus Voigtländer hat, wie Heuß meint, (Krieger-Ausgabe, D. d. T. 19, S. XIII), dem ihr englischer Ursprung nicht bekannt war, ist bei der großen Verbreitung der Melodie einerseits und dem Zusammenhang Krieger's mit Voigtländer andererseits nicht zu entscheiden.

4) Obwohl über solche unwillkürlichen Anlehnungen die Meinungen stets geteilt sein werden, glaube ich doch die beiden mit Noten gegebenen Beispiele hier vertreten zu können.

a) H. L. Haßler: Lustgarten Newer teutscher Gesäng ... 1605, S. 15.

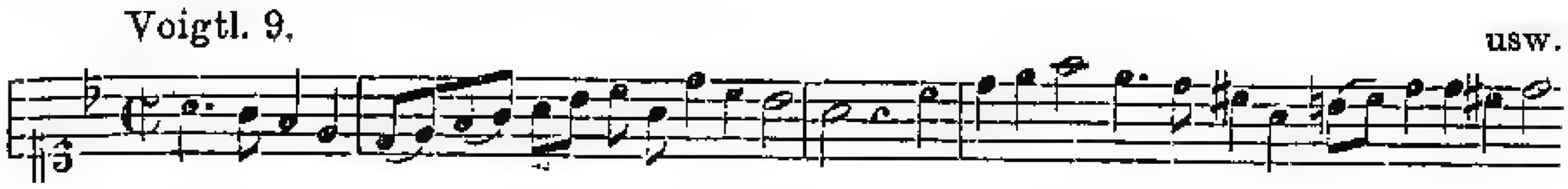


b) Georg Heinrich Weber: Sing- u. Spiel-Arien 1665, Musik von J. Frch. Zuber.

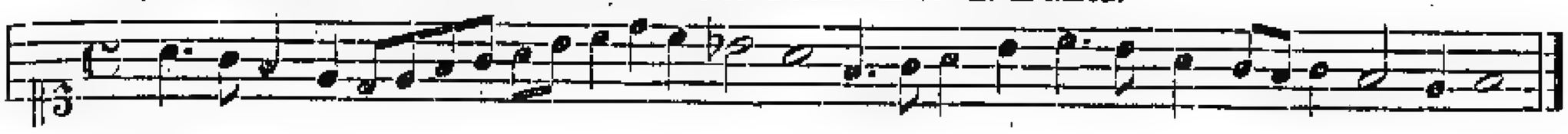


Ebenso sei noch auf einige Beispiele verwiesen, wo sich mehreren mit Voigtländer fast genau übereinstimmenden Takten im Beginn eine ganz andere Fortsetzung anschließt.

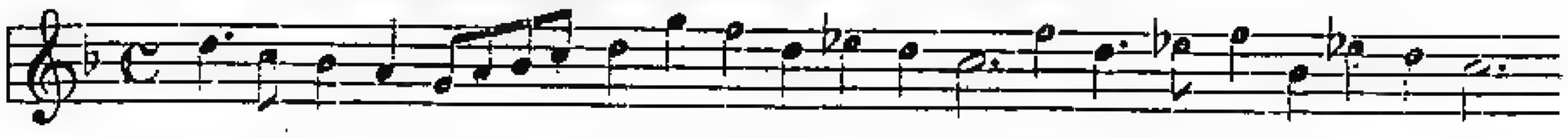
Voigtl. 9.



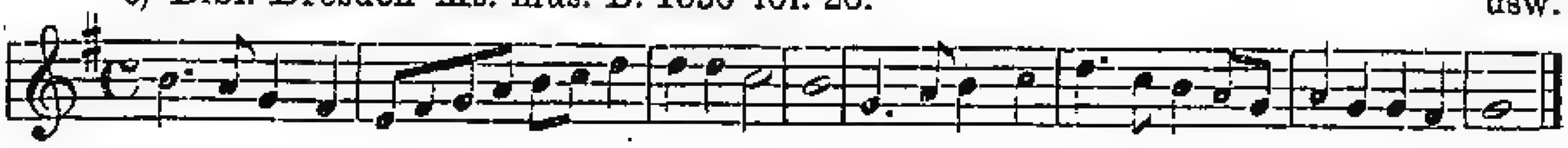
a) V. Haußmann: Venuskräntzlein 1602: Der 1. Dantz.



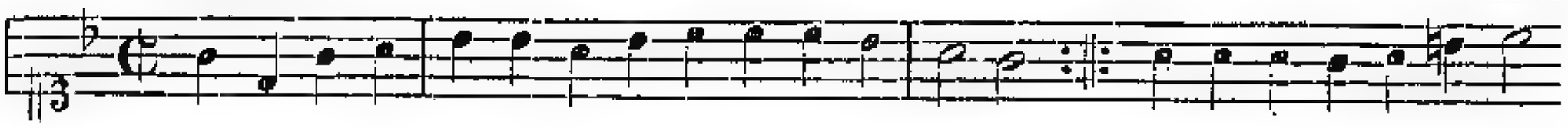
b) Brade: Newe außerles. liebl. Branden ... Lüb. 1617.



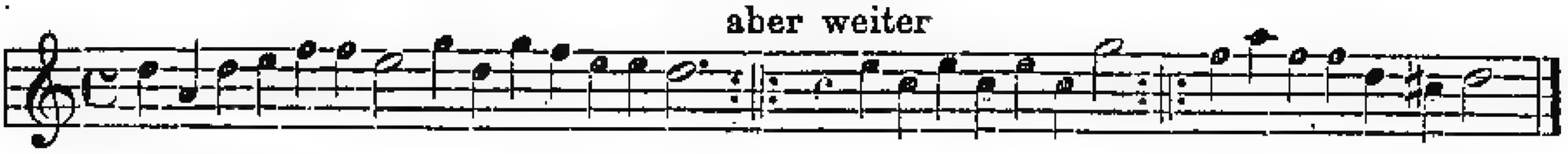
c) Bibl. Dresden Ms. mus. B. 1030 fol. 20.



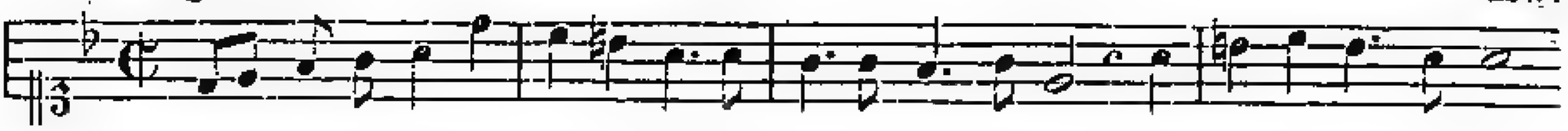
Voigtl. 19.



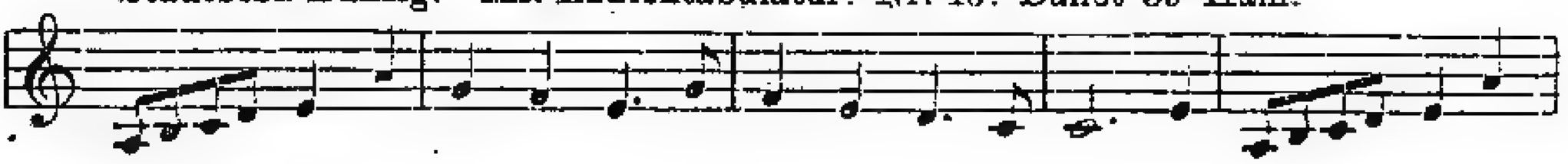
H. Chr. Haiden: Gantz newe lustige Täntz vnd Lieder 1601 Nr. 1.

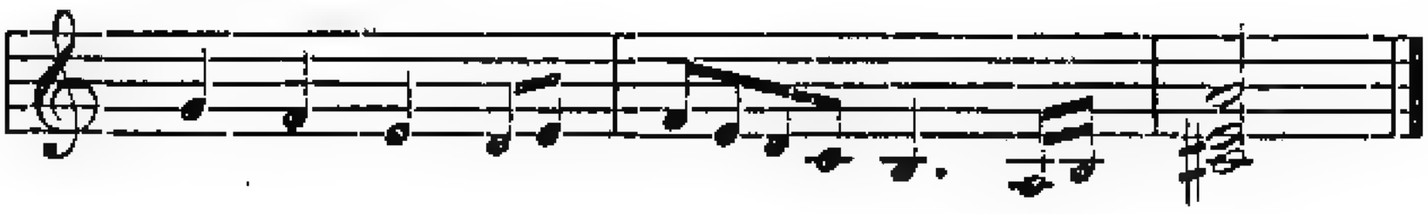


Voigtl. 38.

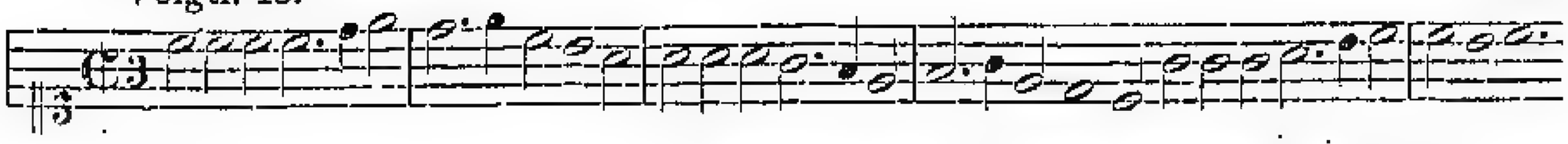


Stadtbibl. Danzig. Ms. Lautentabulatur: Nr. 46: Ballet 39 Ham.

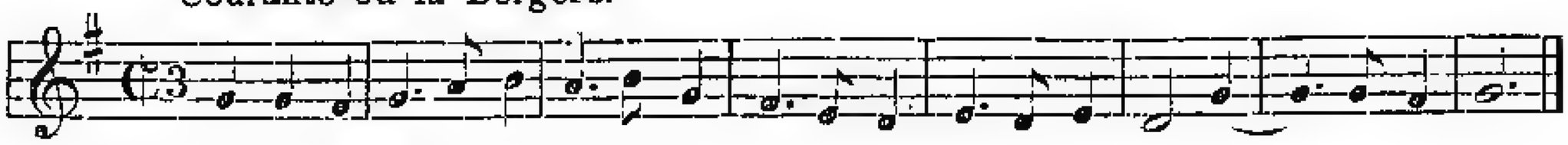




Voigtl. 43. usw.

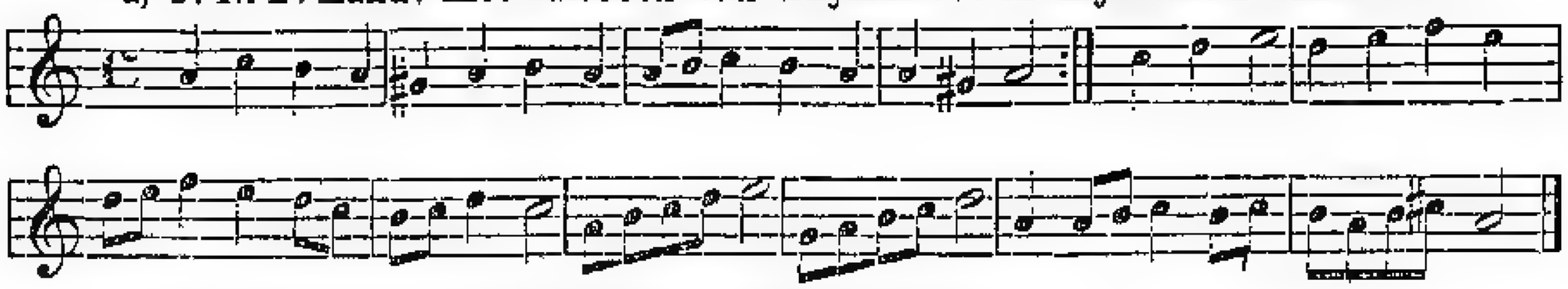


Stadtbibl. Hamburg: Ms. Music-Tabulaturbuch. Ernst Schele 1619 S. 46.
Courante ou la Bergere.

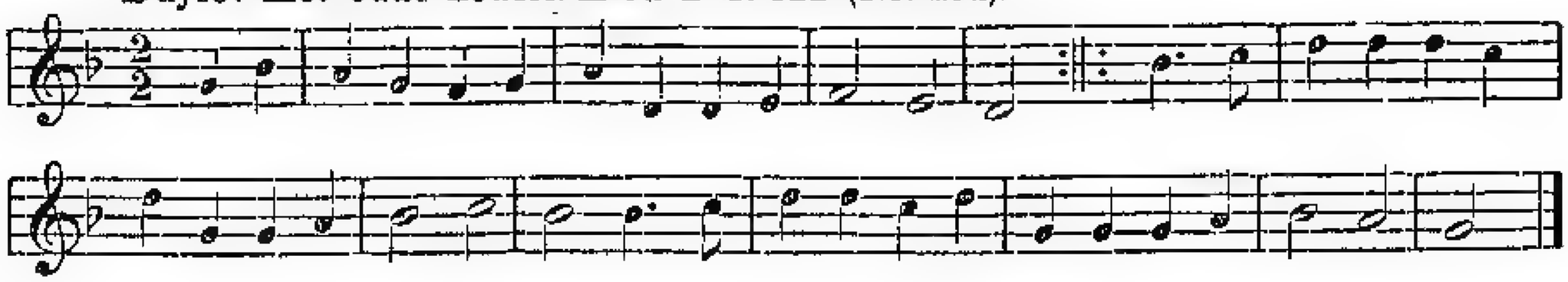


Voigtl. 54 = 72 s. Beisp. S. 34.

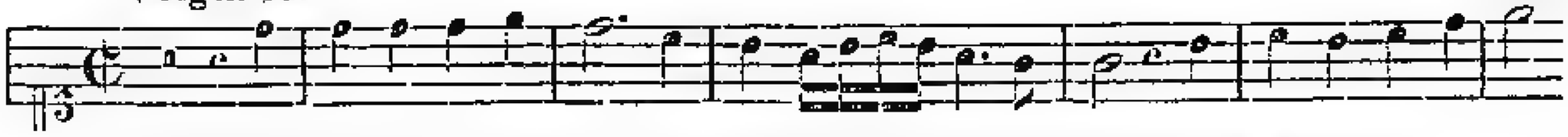
a) J. N. P. Land: Het luitboek van Thysius ... in Tijdschr. I 240 Nr. 95.



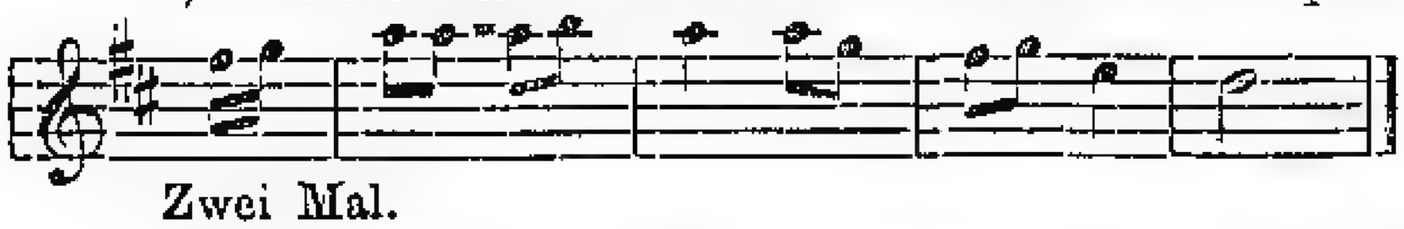
Duyse: Het oude nederl. Lied I S. 521 (Nr. 134).



Voigtl. 63. usw.

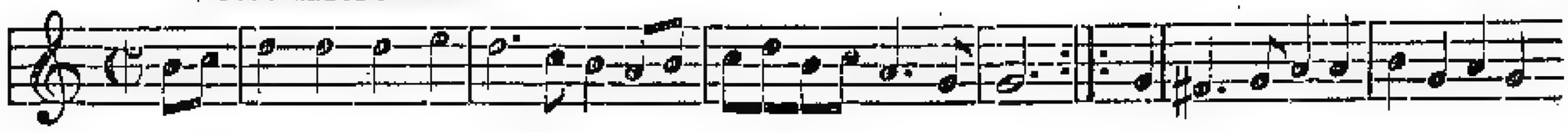


a) Chilesotti: Da un codice Lautenbuch del Cinquecento 1890, Nr. 63.

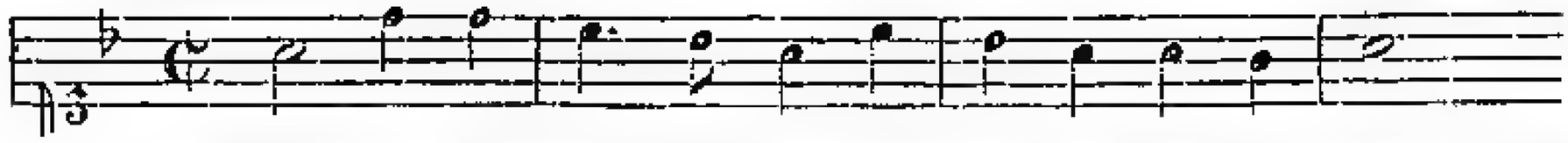


Zwei Mal.

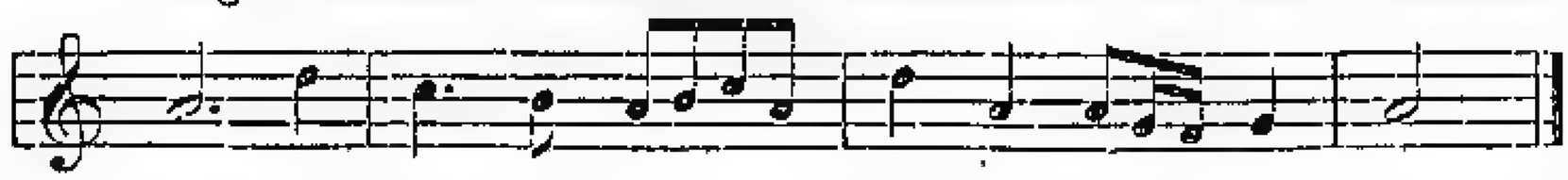
b) Scheltema: Nederl. liederen uit vroegeren Tijd 1885 S. 48 (Nr. 21).
Vois: Lieremann. usw.



Voigtl. 29. usw.



Engelländischer Roland nach Lautenbuch des Petrus Fabritius 1605.



Mag wirklich das eine oder das andere davon zu dem entsprechenden Voigtländer'schen Stück im Verhältnis von Original und Entlehnung stehen, so läßt sich doch so wenig Bestimmtes darüber sagen, daß es genügt, darauf aufmerksam zu machen. Mit welchen Möglichkeiten man bei dem

Aufsuchen von Quellen unseres Dichters rechnen muß, das geht neben dem bisher Gesagten auch aus dem von W. Nießen angeführten Fall hervor[1]): der zweite Teil von Nr. 81 stimmt mit dem zweiten Teil einer Volksmelodie aus dem Clodius-Liederbuch überein.

Nachdem bisher Text und Melodien Voigtländer's einzeln einer genaueren Untersuchung unterzogen worden sind[2]), bleibt noch eine Frage zu beantworten: die nach dem Verhältnis beider zueinander, oder mit anderen Worten die Frage: welchen Wert haben sie als Lieder für eine Singstimme mit Begleitung? Charakteristisch für die ganze Sammlung ist, wie wir sahen, das Prinzip, daß Musik, die auf bestimmte Worte komponiert war, jetzt für neue Texte benutzt, auch wohl umgekehrt die neuen Texte fremden Melodien angepaßt werden. Dies Prinzip als solches ist natürlich möglich und ist in der Musikgeschichte ein häufig erscheinendes, es ist im Grunde aber nur für musikalisch sehr feinfühlige Menschen geeignet; denn ein tiefes Eindringen in den Charakter, in den Affekt sowohl der betreffenden Texte wie der für sie gewählten Kompositionen ist dabei Bedingung. Da Voigtländer nun selbst als Komponist gar nichts zu sagen hat, so würde man von vornherein mit Mißtrauen an seine Lieder herantreten, wenn er in seiner Vorrede nicht ausdrücklich betonte, daß es ihm selbst nicht so sehr auf »große Kunst« ankäme als auf angenehme Unterhaltung seiner Zuhörer oder Leser. Auch H. Albert hat in seinen Arien fremde Melodien benutzt, — L. H. Fischer stellt deren 25 zusammen[3]) —, aber »mehr auß Liebe vnd Wolgefallen zu denselben Weysen, als auß Mangel, daß nicht meine eigene an die Stelle hetten treten können«. Bei ihm ist man berechtigt, hohe Anforderungen zu stellen in betreff der neu entstehenden Lieder; man findet aber seine Erwartungen auch bestätigt, schon in den beiden von L. H. Fischer notierten Stücken, III 15 nach einem Air von Moulinié[4]) und IV 7 nach einem Air von Boesset[5]). Denn in dem ersten ist auch der französische Text in freier deutscher Übertragung (von Adersbach) übernommen, worauf schon Fischer hinweist, und in dem zweiten,

---

1) W. Nießen: Vierteljahrsschr. f. Mus.-Wiss. VII. 599 ff.

2) Alle diese Ergebnisse beruhen zum größten Teil auf dem Material an weltlicher Musik jener Zeit, das die Kgl. Bibl. Berlin bietet, und das ich vollständig heranzuziehen mich bemüht habe, und ferner auf einer Fülle von handschriftlichen und gedruckten Musikwerken aus anderen Bibliotheken. Ist das Resultat also nur mäßig ausgefallen, so glaube ich infolgedessen, daß nur jahrelange Durchforschung in- und ausländischer Bibliotheken, und dann auch nur möglicherweise, den Nachweis der sämtlichen Melodien Voigtländer's ergeben könnte.

3) Vierteljahrsschr. f. Mus.-Wiss., Bd. II, S. 467 ff.

4) Moulinié: *Airs avec la tablature de luth* . . . Paris 1624—35. Siehe L. H. Fischer a. a. O., S. 470 und 473/74.

5) Boesset: *Airs de cours* à *4 et 5 parties* . . . Paris 1617—42. Siehe L. H. Fischer a. a. O., S. 470 und 473/74.

was ihm entgangen ist, liegt eine Art gemeinsamer Grundstimmung vor: bei Boesset der selige Liebhaber, dessen Refrain lautet:

O bien heureuse flame
Qui conseruez l'amour et la paix de mon ame.«

Bei Albert ähnlich, aber ins geistliche Gebiet übertragen:

»O der gewünschten Freuden!
Nun wird kein Tod noch Pein von Gott uns können scheiden.«

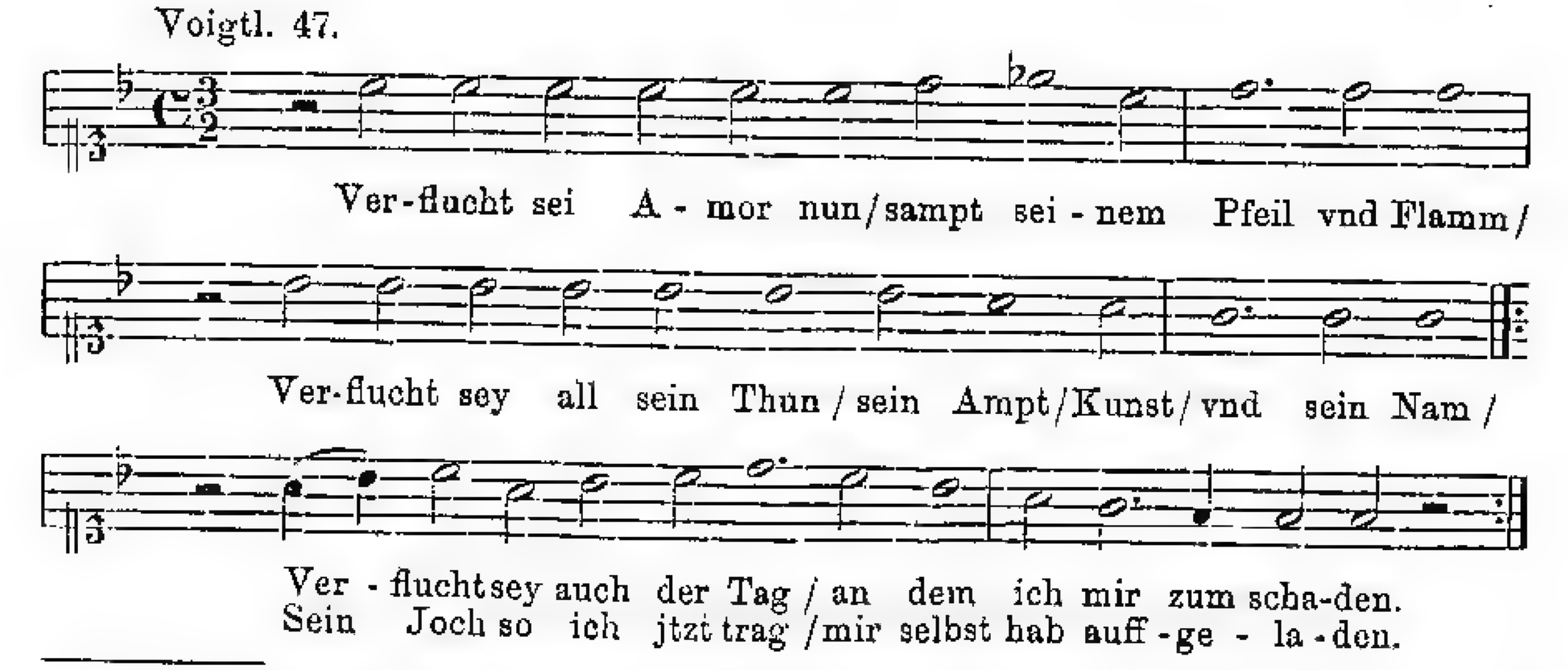
Also hier wie dort Grundstimmung: Der erlangte Frieden der Seele. Doch auch bei den anderen von Albert entlehnten Melodien, von denen uns die vor 1642 erschienenen interessieren, also die der ersten vier Sammlungen, zeigt er sein musikalisches Gefühl. Kennen wir auch die ursprünglichen Texte nicht, so finden wir doch kein Lied, in dem nicht eine schöne Übereinstimmung zwischen Worten und übernommener Musik herrschte[1]). Schon oben[2]) ist erwähnt, daß Voigtländer in Nr. 46 dieselbe Melodie benutzt hat wie Albert in III 26, eine italienische. Mag nun Voigtländer das Lied des Königsbergers gekannt haben oder nicht, — auf das letztere deuten eigentlich seine kleinen Abweichungen in Melodie und Baß —, jedenfalls hat auch er sich dem sentimentalen Charakter des Stückes nicht verschließen können, und so haben beide Dichter eine Liebesklage daraus gemacht, von denen freilich die Albert's ihres hübscheren Textes wegen mehr anspricht. Was die drei Entlehnungen Voigtländer's betrifft, deren Urtexte wir kennen, so läßt sich über das aus Nauwach entnommene (Nr. 6) nichts sagen. Die hübschen Worte Dowland's zeichnen wiederum einen unglücklichen Liebhaber, dessen Klagen aber, wie das in der Gattung der *Ayres* liegt, in der Musik nicht gar so ernst genommen werden. Man kann also Voigtländer keinen Vorwurf daraus machen, daß er dieselbe Melodie für seine satirische Nr. 16 benutzte; ich finde sie dort sogar ganz passend. Bei der Vecchischen *Fa la la*-Melodie könnte es zunächst auffallen, daß unser Dichter sie für sein klagendes Mädchen (Nr. 49) verwendet. Und doch entspricht hier die Musik dem Schluß gut, der, wie oben bemerkt[3]), dem ganzen Gedicht einen ironischen Beigeschmack gibt. Ob freilich dieser Grund Voigtländer bei seiner Wahl bestimmt hat, ist mindestens fraglich. Übrigens fällt in der ersten Strophe die fürchterliche Deklamation der vierten und fünften Zeile sehr unangenehm auf[4]). Der Rest der nachgewiesenen Melodien besteht in den vier Chansons, deren ursprüngliche Texte die an den oben angegebenen Stellen gefundenen sein können,

1) Es handelt sich um I 24, II 3, 17, III 15, 20, 21, 26, 27, IV 7.
2) s. S. 56.
3) s. S. 25.
4) Es hette einen Stein — Viertelpause —, Erbarmen mögen daß — Viertelpause — ich mich hinmachte baß — Viertelpause und dann weiter.

aber nicht zu sein brauchen. Außerdem ist allen Chansonmelodien eine Neigung zum Volkstümlichen eigen, die auch die strengen Anforderungen beeinflußt, welche man in betreff des Verhältnisses der Musik zu den Worten an eine Textvertonung zu stellen pflegt. Voigtländer hatte also, und erst recht bei den Anschauungen seiner Zeit über diesen Punkt, gerade bei diesen Chansons mehr Freiheit in ihrer Weiterbenutzung. Er hat die Melodien gut zu verwenden gewußt: Nr. 37 ist ein ganz niedlicher, in jener Zeit übrigens ziemlich häufig vorkommender Scherz, die Stücke 59 und 60 erhalten durch die Musik Ähnlichkeit etwa mit unsern Couplets, und auch bei Nr. 72 ergibt sich kein Widerspruch bei der Parodierung. Nicht hübsch ist dagegen die Heranziehung dieser selben Melodie 72 in Nr. 54, einem Frühlingslied, weil hier der ausgesprochen beschaulichen Stimmung ihr Recht nicht wird.

Das letzterwähnte Lied führt zu einer Gruppe von Stücken, die in fast allen Liedersammlungen jener Zeit Parallelen haben, wo wir also auch Vergleiche der Voigtländer'schen Lieder mit denen anderer Komponisten anstellen können, natürlich unter Berücksichtigung seines dem Volkstümlichen zugewandten Prinzips. Dabei kommt man jetzt in musikalischer Beziehung zu demselben Ergebnis wie vorher schon in textlicher, daß nämlich das historisch Bedeutsame an Voigtländer's Odensammlung nicht die eigentlich lyrischen, die Stimmungsstücke sind, bei denen allein ein Vergleich mit anderen Komponisten möglich ist, sondern seine humoristisch-satirischen Lieder. Von jenen stehen z. B. seine Frühlingslieder (54 und 85) und vor allem ein Stück, das Liebesqualen Ausdruck geben soll (47), zurück gegen fast alle Lieder gleichen Inhalts von H. Albert[1]). Voigtländer's Nr. 47 ist geradezu eine Geschmacklosigkeit, so daß Albert's Lieder nicht einmal so gut zu sein brauchten, wie sie sind, um jenes Lied zu übertreffen.

Voigtl. 47.



1) Frühling I 17, III 1, IV 12, 14, 16, V 18, VI 14; Liebesqual II 18, s. Beisp. auf S. 40, III 26, 28, 29, VI 22.

Sehr viel besser steht das Verhältnis bei den Frühlingsliedern auch nicht, wenn auch Albert's Leistungen hierin ungleichmäßig sind. Was aber Voigtländer in Nr. 47 verbrochen, das hat er in Nr. 42 und besonders Nr. 90 wieder gut gemacht, zwei wirklich gelungenen Liebesklagen, Nr. 90 vielleicht sogar eine Bereicherung der Gattung, so glatt ist die Melodie, und so gut paßt sie zu dem Text, namentlich zu den Klagerufen: »Ach hartes Hertz!« u. ä. In Nr. 42 ist das Stammeln des Liebeskranken in kleinen durch Pausen getrennten Wendungen recht hübsch wiedergegeben. Doch wird dann der Schluß, wie bei einer anderen Liebesklage (Nr. 27) die ganze Deklamation zum Verräter dafür, daß keine Originalkomposition vorliegt. Unter Berücksichtigung von Voigtländer's Prinzip beurteilt man diese Mängel aber nicht so streng, zumal die Grundstimmung nicht zerstört wird, während man andererseits ein Verfehlen derselben bei einem Manne wie Hammerschmied ungünstiger aufnimmt. So tritt in seinem »Ersten Theil weltlicher Oden« 1642 die Nr. 10 doch bedenklich gegen die Nr. 11 und 8 zurück, alle drei gleichen Inhalts wie Voigtländer's Gedichte. Ein Vergleich der Lieder mit dem Thema: Lob der Liebsten fällt im ganzen wiederum zu Albert's Vorteil aus. Hammerschmied's ganz hübsche, aber wenig sagende Melodien (4, 5) lassen sich vielleicht mit Voigtländer's 35 auf eine Stufe stellen. Des letzteren Nr. 8 und 71 bezeichnen dann aber eine Art Gegenstücke, wie Albert's I 11 und III 18, sie vertreten gleichsam die beiden Stile, innerhalb deren sich beider Lieder bewegen. Natürlich liegt das bei Albert viel klarer auf der Hand: I 11 ein Stück mit ausgesprochen volkstümlichem Charakter, III 18 ein wirkliches Kunstlied, zu dessen besten Vertretern Albert ja gehört. Die dem letzten Stück entsprechende Melodie bei Voigtländer aber, Nr. 8, entpuppt sich nach einem verheißungsvollen Anfang als ganz regelmäßig gebaute Tanzmelodie mit Nachtanz; und während hier durch Wiederholung der einzelnen Sätzchen eine geradezu uferlose Strophe entsteht (22 Zeilen!), fließt bei Albert das Lied ohne Stocken dahin, im rechten Maß und eng dem Text angepaßt. Aber seinem Talent liegen auch einfache, regelrechte Liedmelodien gut, und zu dem hübschen zarten Text seines I 11, der direkt mit einer Wendung der Volkspoesie beginnt[1]), fand er auch eine passende Melodie. Dagegen ist Voigtländer's Stück 71 ein Muster für derben volkstümlichen Humor. Die Melodie ist auch leichtfertig genug, wenigstens im Anfang: im zweiten Teil erschwert die völlige Übereinstimmung mit dem entsprechenden Teil des Chorals: »Jesus meine Zuversicht« heute eine richtige Beurteilung.

---

1) Keine Nacht, kein Tag vergehet | Keine Stunde läuft dahin, | daß mir nicht in meinem Sinn usw.

Voigtländer 71: Das Liebste das Schönste.

1. Es er - hub sich newlcher Zeit / vnter 4 Ge - selln ein Streit / Stimmten doch nicht
Je - der sei - ne Lieb - ste prieß / Sie die al - lerschön - ste hieß /

ü - ber - ein / dar - umb ba - ten sie mich fein / daß ich wolt ihr Rich - ter seyn.

Voigtl. 81: Dieser hat alles duppelt bekommen.

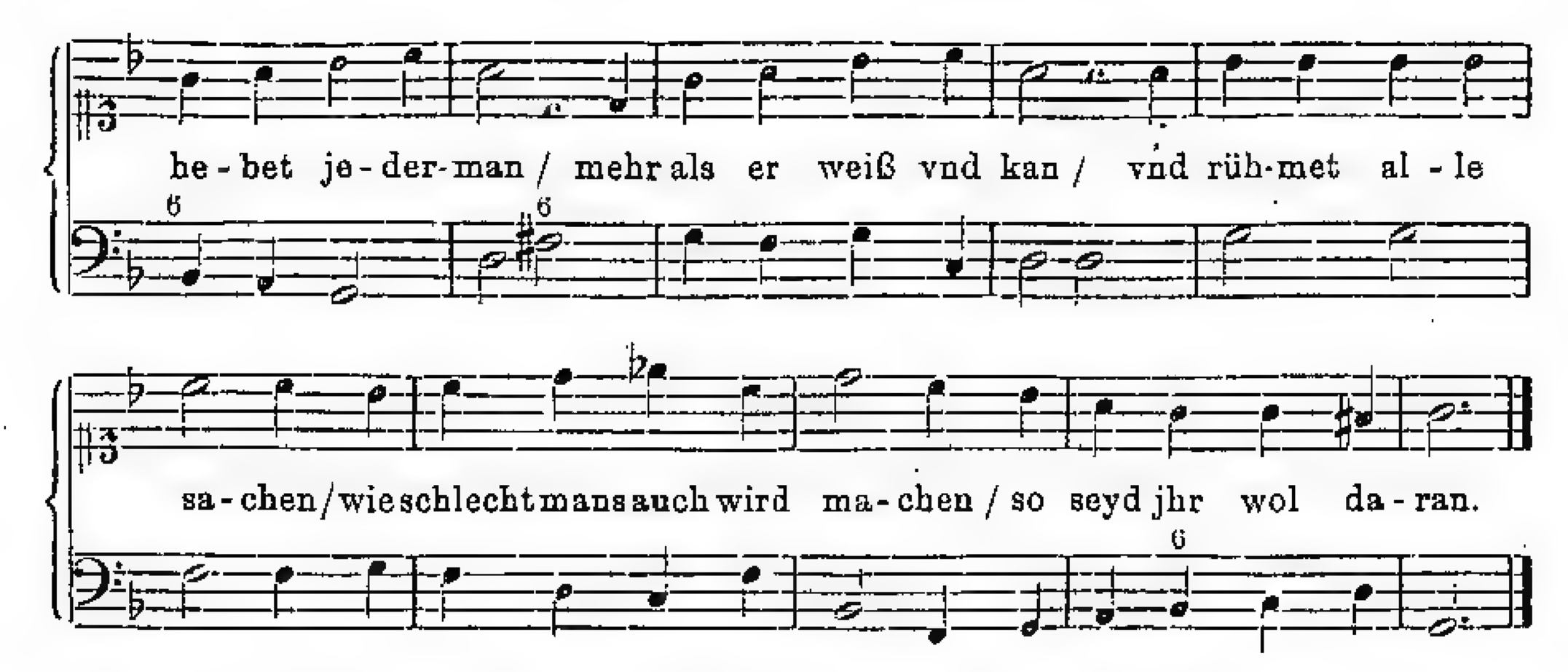
1. Ei - ne rei - che Magd hat Matz / der Haußknecht nun ge - nom - men /
Mit ihr ei - nen rei - chen Schatz / für an - de - ren be - kom - men /

Denn sie hat als wie ich hör / am Reichthumb / Gut und Ga - ben / ja an al - lem

dup - pelt mehr / als an - dre Mäg - de ha - ben.

Voigtl. No. 51. Man muß sich in alle Köpffe schicken.

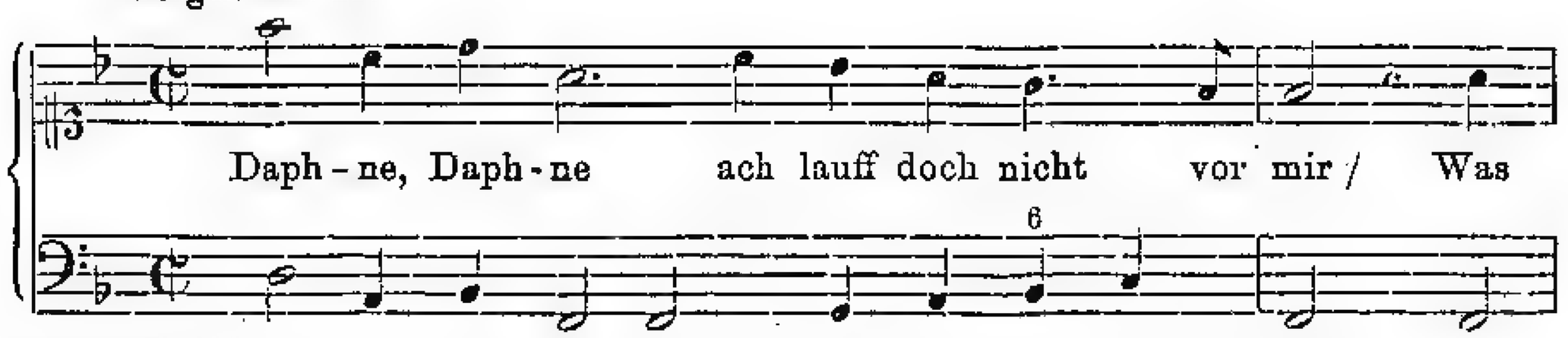
1. Wolt jhr daß al - le Leu - te / euch hold vnd gün - stig seyn / Er -
So hört was ich an - deu - te / vnd fol - get mir auch fein /



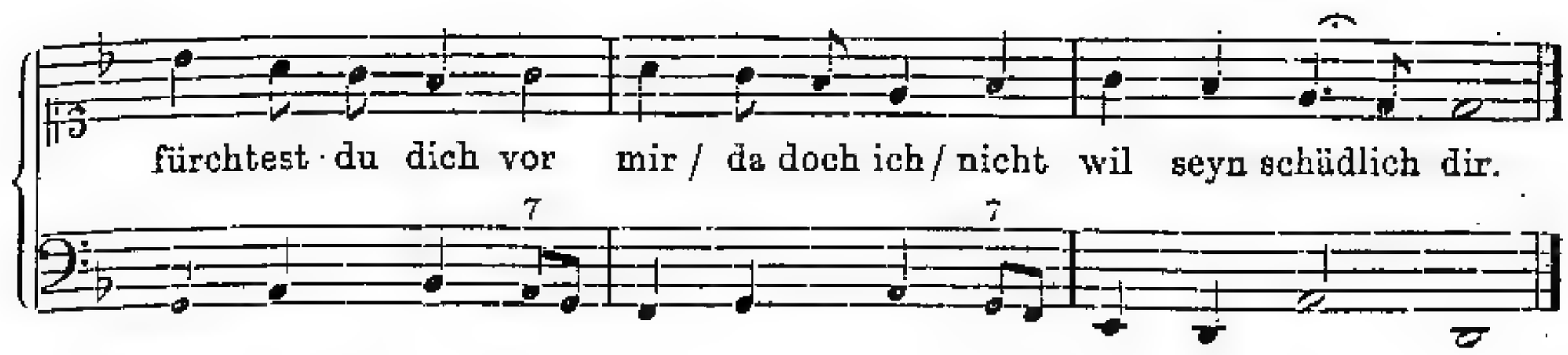
2. Vorm Amptmann tieff euch neiget /
Als selbsten vor dem Herrn /
Der Frawen Ehr erzeiget /
Denn sie hats leiden gern /
Den Schreiber Herr auch nennt /
Den Vogt lasst vngeschänd /
Dem Fewer Böter heuchelt /
Vnd mit der Alt-Fraw schmeichelt /
Dem Pförtner schmiert die Händ.

An und für sich könnte man das Stückchen sonst geradezu als Couplet bezeichnen, — natürlich *mutatis mutandis*, — zumal noch mehr solcher Scherzchen aufzufinden sind: Nr. 81 und 80, die nebenbei durch ihre außerordentliche Geschwätzigkeit komisch wirken, ähnlich Nr. 32 und 25, und auch Nr. 51 und Nr. 40 gehören hierher. Von den Trinkliedern hat Nr. 94 den Vorzug frischen Schwunges der Melodie, die infolgedessen samt dem Texte auch in studentischen Kreisen bekannt wurde[1]). Nr. 57 tritt dagegen etwas zurück, dürfte aber doch seinen Zweck »Vertreibung der Melancholey« meist erfüllt haben. Bei den Liebesliedern sei auf Nr. 45 aufmerksam gemacht und auf 97, wo besonders in der zweiten Hälfte die Musik die Ironie des Textes noch unterstützt. Zieht man nun vielleicht noch die Lieder 11, 61, 67, 68 heran, so hat man doch schon eine ganze Anzahl Lieder, die für jene Zeit immerhin ansehenswert sind. Selbstverständlich gibt es auch mehrere in der Sammlung, die völlig vergriffen sind: zuerst Nr. 29, die bekannte Daphnesage, die aber in der Musik dem schlimmen Schicksal offenbar ungewollter Komik verfällt.

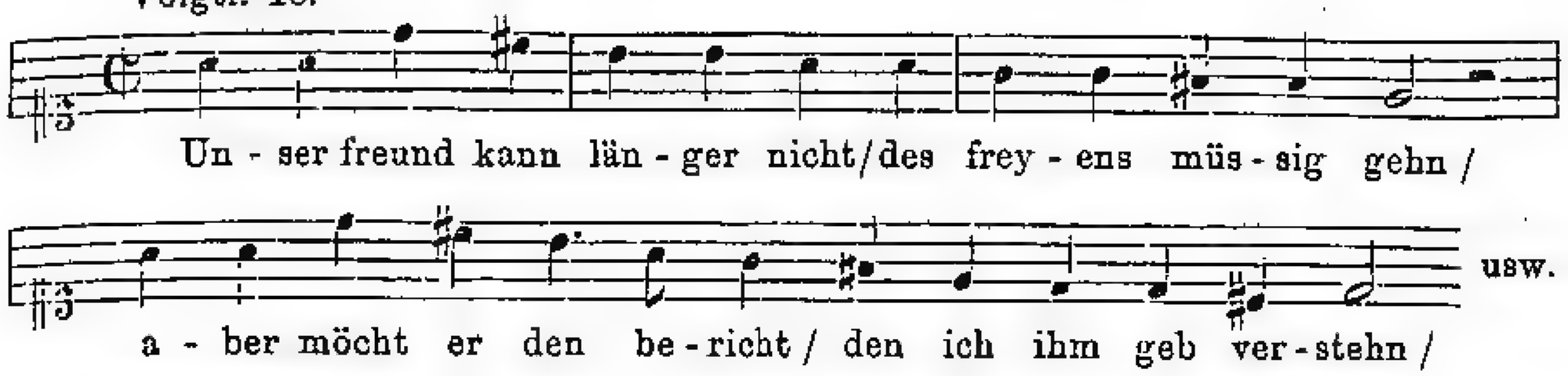
Voigtl. Nr. 29.



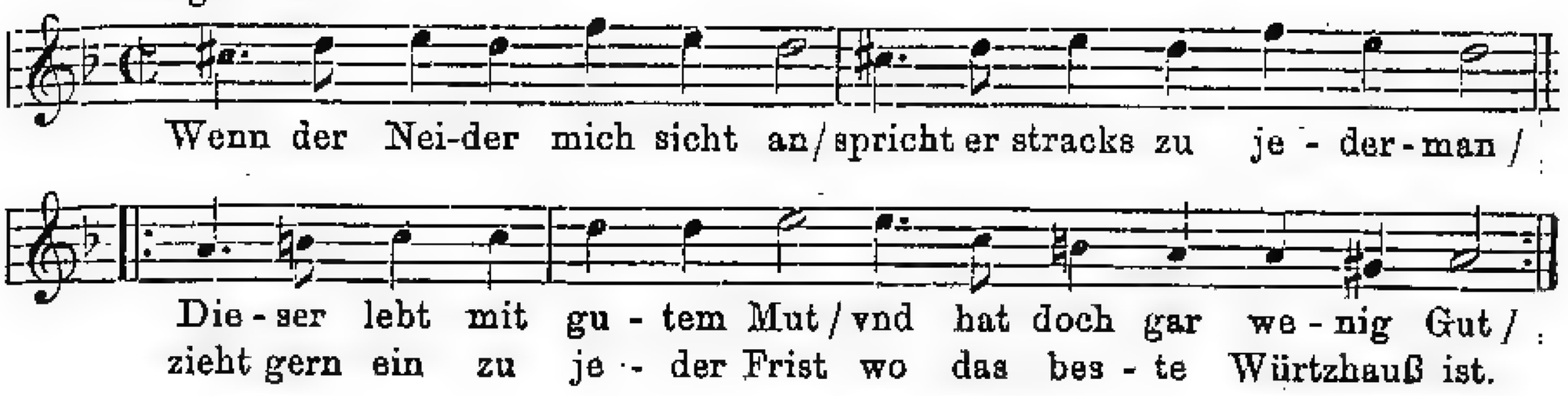
1) s. Liederbuch des Clodius, das ja auch Voigtländer No. 82 enthält.



Voigtl. 18.



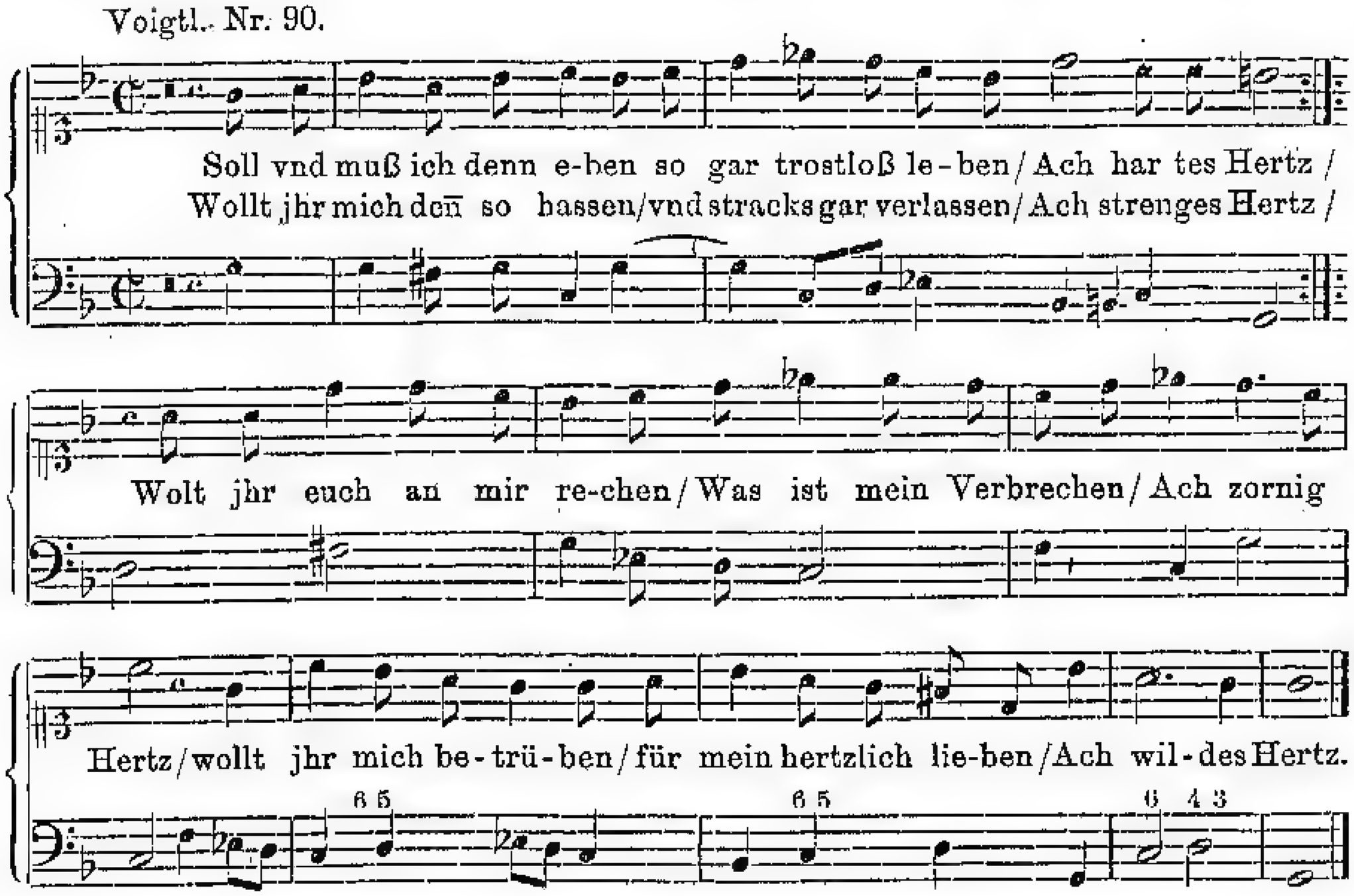
Voigtl. 76.



Bei anderen Stücken ist umgekehrt die Melodie zu sentimental für den Text ausgefallen: 18, auch 76, 93. Während also hier Voigtländer's Geschmack bei der Auswahl der Melodien ganz versagt hat, finden sich bei einer ganzen Fülle anderer Lieder Spuren zu geringer Vorsicht beim Aneinanderpassen von Text und Melodie. Meist handelt es sich dabei um unnatürliche Deklamation, hervorgerufen z. B. durch Passagen im Original; da Voigtländer in solchem Fall für jede Note eine Silbe setzte, so entstanden dann so unsangbare und falsch betonte Stücke wie Nr. 13 oder der Schluß von Nr. 42. In ähnlicher Weise äußert sich der ungünstige Einfluß der parodierten Melodie, wenn Voigtländer den Text mitten im Satz abbricht, weil es die musikalische Phrase verlangt, und umgekehrt, wenn er schnell weitergeht, wo man einen Einschnitt erwarten muß (z. B. Nr. 20, 27, 46, 74, 78, 96, 99, 85). Auch Koloraturen auf ganz unbetonten Nebensilben haben denselben Grund (41, 63). Nach alledem könnte man fast vermuten, Voigtländer habe an dem von ihm übernommenen Melodien kaum etwas geändert; doch haben sich uns aus dem Nachweis schon der wenigen Melodien oben sichere Spuren seiner Bearbeitertätigkeit ergeben. Für diese letztere sprechen auch Stücke wie Nr. 42 und Nr. 90, das zweite wohl das beste von allen nicht humoristischen; die Art, wie in 42 das Stammeln des Verliebten, in

Nr. 90 seine Ausrufe so gut zur Musik passen, läßt vermuten, daß das nicht auf Zufall, sondern auf des Dichters Arbeit zurückzuführen ist.

Voigtl. Nr. 90.



Alles in allem wird man Voigtländer das Zeugnis nicht versagen können, daß er die Auswahl seiner Melodien mit Geschmack getroffen hat, wenn er auch die Schwierigkeiten der Aufgabe lange nicht überwunden hat.

Auf die beiden von Voigtländer als geändert bezeichneten Lieder werden wir später noch zurückkommen; hier soll zunächst der Einfluß weiter verfolgt werden, den der Dichter auf seine Zeitgenossen ausgeübt hat. Er äußert sich in Dänemark naturgemäß ziemlich früh, und zwar hat es damit eine ganz eigene Bewandtnis. 1646—48 ließ nämlich Søren Terkelsen[1]) eine dänische Übersetzung des 1612 gedruckten französischen Hirtenromans »Asträa« von Honoré d'Urfé erscheinen. Terkelsen war Kammerdiener Christians IV. und, vielleicht seit 1636, Zollverwalter in Glückstadt, der oben erwähnten Festung an der Elbe[2]). Er spielt in der dänischen Literatur eine große Rolle durch seine dänischen Übersetzungen nach Voigtländer, Rist[3]), Opitz und dem Hol-

1) Auch Torchelius; Torchilli bei N. M. Petersen: *Bidrag til den danske Litteratur-Historie* III 1855/56. Titel der Übersetzung: *Dend Hyrdinde Astrea ved* H. Hon. *d'Urfe først frantzøsk bes kreffven: hvorudi . . . kjaerligheds uljge Virckelser . . . bliffve forestillde. Nu nyligen fordanskel . . .* 1646/48.

2) Sein Todesjahr ist unbestimmt: nach Paludan, *Renaissancebevaegelsen* S. 185, wahrscheinlich 1657, nach Petersen vor 1661.

3) Beide waren befreundet: Rist lieferte zwei Ehrengedichte für die Astrea; ferner im »Neuen teutschen Parnaß 1668« (S. 560) ein »Ehrengesang an den vortreffl. Schäffer

länder Cats[1]). Die »Astraea« enthält nun, wie damals die Romane häufig, eine Reihe eingestreuter Lieder, zu denen Terkelsen Gesangsweisen angegeben hat, ohne Noten, nur durch Anführung des betreffenden Liedanfanges. Von den ca. 25 so herangezogenen Liedern sind sechs aus Voigtländer, viele aus Rist, einige aus Opitz u. a., und wohl auch aus der deutschen Volkspoesie entnommen[2]). »Da die französischen Melodien nicht zu bekommen waren, habe ich sie in solche gesetzt, die mir bequem schienen,« sagt Terkelsen selbst. Und gerade mit diesen musikalischen Einlagen hat er besonderen Beifall gefunden. Denn er nahm Veranlassung, sie getrennt von dem Roman als Sammlung erscheinen zu lassen, aber sehr reichlich vermehrt[3]). Dieser *Astree Siunge-Chœr* besteht aus drei Teilen, deren Vorreden schon 1648, 53 und 54 unterzeichnet sind. Die Zahl der Voigtländer'schen Lieder ist auf 20 angewachsen[4]), und dementsprechend auch die der anderen. Vor allem aber sind die Lieder jetzt in Diskant und Baß angegeben, und die Voigtländer'schen und anderen Texte treten jetzt in dänischer Übersetzung auf[5]). Dieser deutsch-dänischen Liedersammlung schreiben die dänischen Literarhistoriker einstimmig große Bedeutung für ihre Literatur zu, insofern der *Siunge-Chœr* nämlich vor allem die Bekanntschaft mit volkstümlicher Lyrik vermittelte und der dänischen Poesie damit ein neues Gebiet erschloß. Einen Teil des Erfolges darf man auch wohl der »modernen« Form zuschreiben, der des einstimmigen begleiteten Liedes. Außerdem ist die Auswahl der Lieder eine ganz gut gelungene; von Voigtländer wenigstens liegen Proben von beinahe allen Arten seiner Gedichte vor, doch überwiegen solche mit einer Neigung zum Volkstümlichen. Man gewinnt aus Terkelsen's Auswahl also ein fast ganz zutreffendes Bild des Deutschen. Die übernommenen Melodien sind bis auf Kleinigkeiten genau wiedergegeben; nur Voigtl. Nr. 43 (= Astree S.-Ch. III, 4) hat einige unwichtige Änderungen erfahren, von denen die des Basses nicht gerade geschickt sind. Was die Übersetzungen als solche betrifft, so kann man von einer besonders selbständigen Arbeit Terkelsen's nicht reden: er hat seine Vorlagen bei Voigtländer meist wörtlich wiedergegeben,

---

Celadon (G. Sev. Terkelsen)« und im »Poetischen Schauplatz« ein Dankgedicht an Terkelsen, »als ihme derselbe ein sehr mildes Geschenk übersandte«.

1) Literatur siehe S. 24.

2) Aus Voigtländer: 2 mal 33, 2 mal 63, je einmal 63, 19, 8, 66, 83; aus Volksliedern: »Ach, schönste Maitresse, tut euch doch resolvieren«; »Ein Freier war ein grober Knoll«!

3) Terkelsen: *Astree Siunge-Choer eller Allerhaande artige og lystige ny Verdslige Viser med deris Melodier.* 1657 Kopenh.

4) Voigtl. No. 33, 63, 68, 66, 19, 8, 60, 51 81, 97, 67, 21, 24, 80, 65, 59, 25, 32, 70, 89. Von den in der Romanübersetzung zitierten Liedern fehlt No. 83. Als Melodien werden außerdem noch zitiert: No. 43, 99, 67.

5) An d'Urfé's Roman erinnern nur noch, neben dem Titel, kleine Hinweise am Schluß der aus dem Roman übernommenen Lieder.

einzelne Ausdrücke verbessert, einige starke gemildert, dafür aber auch weniger schöne hinzugefügt. Ganz hübsch sind einige kleine Änderungen wie in I, 7 (= Voigtl. 66) statt *Traltirala* das plumperé *Rumpelumpump*, oder in I, 14 (= Voigtl. 51), Str. 3, 7 statt Chim und Joachimos die Namen Jeppe und Jacob-bos. Bedeutend ist nur Voigtl. 97 bearbeitet, da Terkelsen hier aus zehn Strophen vierzehn zurecht gemacht hat. Im ganzen genommen kann ich dem Urteil Rode's[1]) nicht beistimmen, daß der Däne nur Plumpheiten in die von ihm übersetzten Lieder hineingebracht habe.

Der Einfluß des »Astree Siunge-Chœr« zeigte sich bald. In der geistlichen Liederdichtung freilich wirkte Voigtländer nicht nach, nur Rist[2]). Spuren von beiden treffen wir aber in Anders Bording's (1619—77) weltlichen Liedern[3]). Von Voigtländer's Melodien wird angeführt — denn die Lieder enthalten keine Noten — Nr. 8: *Fattig pige jeg maa klage*, ohne den Verfasser zu nennen[4]), und zu Nr. 14: Melodie *Lucidor* Voigtländer's 71. (Was der Name Lucidor mit Voigtländer Nr. 71 zu tun hat, ist nicht klar; er kommt bei unserem Dichter nicht vor[5]). In bezug auf den Inhalt steht Bording's Poesie unter dem Einflusse einer einzelnen Gattung Voigtländer'scher Lieder, nämlich der Bauernlieder. Als Kuriosum sei schließlich noch eine Äußerung Nyerup's[6]) erwähnt, wonach er in seiner Jugend, etwa der zweiten Hälfte des 18. Jh., in Odense noch ein Lied von Voigtländer hat singen hören:

Nu haver kren Baas med voldborrig Gaas (Voigtl. Nr. 80).
sin grimmeste Brud hold Brølluppet ud.

Von Dänemark aus war Voigtländer's Sammlung, wie oben schon bemerkt, nach Norddeutschland hin bekannt geworden, in Lübeck, Ratzeburg, Goslar und auch Lüneburg hatten wir ihre Existenz nachweisen können. Weitere Nachforschungen führen uns jetzt auf dem

1) a. a. O. S. 95.

2) in Thomas Kingo: *Aandelige Siungechoer* 1674/81, 2 Teile sind übergegangen die Melodien Astree S.-Ch. I, 19 u. III, 7. Kingo erklärt seine Heranziehung weltlicher Melodien für geistl. Lieder damit, er habe sie »so viel himmlischer und den Sinn so viel andächtiger machen wollen, daß du es dir belieben lassen kannst, um der Anmut einer Melodie willen, wenn du ein rechtes Kind Gottes bist, statt eines Liedes von Sodom unter derselben Melodie eins von Zion dir anzuhören«.

3) Bording: »*Poetiske Skrifter*«, ed. Rostgaard og Terpager 1735.

4) Rode meint irrtümlich, von Bording's Gedichten sei ein großer Teil Übersetzungen nach Voigtländer, Rist u. Opitz; in Wirklichkeit hat er von Voigtländer gar nichts übersetzt, von den beiden andern nur wenig. Vgl. auch Paludan a. a. O. S. 206 ff.

5) Schon bei C. Brehme: Allerhand lustige, traurige . . . Gedichte, Leipzig 1637, fol. D IV ein Lied: »zu singen wie der Lucidor« in demselben Rhythmus. Vermutlich hat Bording das damals viel verbreitete Lied: Lucidor hüt einst der Schaf unter der Melodie Voigtl. No. 71 gekannt, während Brehme noch auf die ursprüngliche Lucidor-Melodie verweist.

6) *Bidrag* III 1805 S. 312.

Umwege über Frankfurt a. M. nach Hamburg, der noch immer bedeutenden Hansestadt, zugleich aber dem Sammelpunkt einer ganzen Reihe von Dichtern und Komponisten. Es sei vor allem auf Joh. Rist[1]) und seine Liedersammlungen verwiesen, deren Nachwirkung auf die dänische Literatur ganz kurz oben schon berührt ist. Bei einem anderen zeigt sich, daß er von Voigtländer besonders stark beeinflußt worden ist, das ist Georg Greflinger aus Regensburg (ca. 1620—ca. 1670), der sich nach mannigfachen Irrfahrten 1647 in Hamburg niedergelassen hatte[2]). Von seinen Gedichtsammlungen sind nur »Seladons weltliche Lieder« (Frankf. a. M. 1651) mit Melodien versehen, doch verrät schon Greflinger's erste Sammlung, die »Beständige und wankende Liebe« (Frankf. a. M. 1644), Voigtländer's Einfluß und zwar in einigen Gedichten der »wankenden Liebe«:

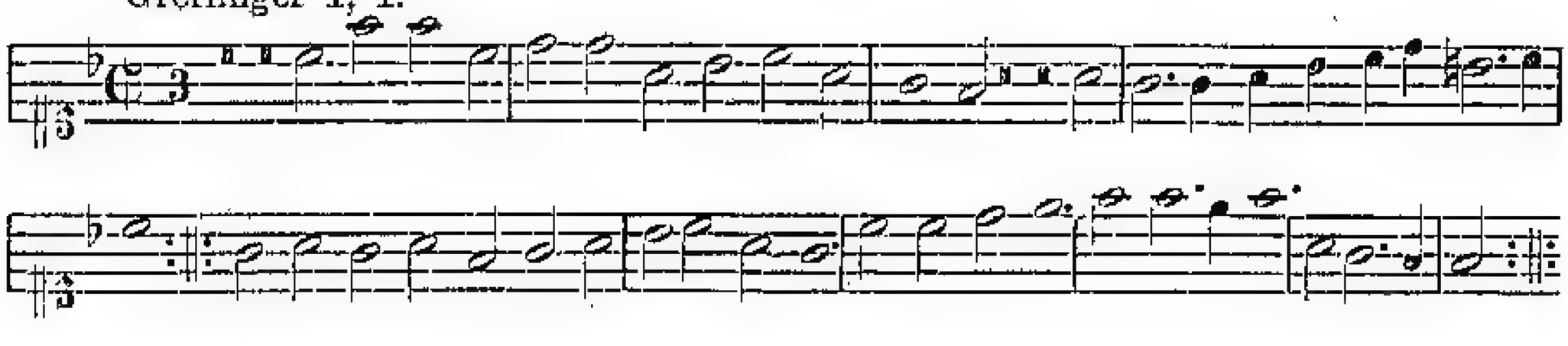
Greflinger's seiner Zeit sehr beliebtes »Schweiget mir vom Frauen nehmen« mit seiner Parodie berührt sich eng mit Voigtl. Nr. 16, 18 und der Parodie Nr. 19, und des ersteren »Wetterhan« entspricht Voigtländer's »unbeständigem Freier« (Nr. 21). In »Seladons weltlichen Liedern« treten zu diesen jetzt mit Melodien versehenen Gedichten noch: II, 12 (Hört, Gretha hat fünf Mark auf Renten) entsprechend Voigtl. 81, III, 4 Beschwerden des Weibernehmens (zu Voigtl. 16, 18), IV, 5 Jungfrau, wollet ihr mich lieben (zu: Einstmals als ich Lust bekam), und Voigtländer's bekanntes »*Ars Lex Mars*« (Nr. 100) findet sich bei Greflinger umgebildet in IV, 9 wieder. Ideen aus diesen Gedichten, mit Ausnahme des letzten, treten zwar schon in den Volks- und Gesellschaftsliedern des 16./17. Jahrh. auf, doch ist in der eigentlichen Durchführung dieser Gedanken im einzelnen der Einfluß Voigtländer's auf den Regensburger unverkennbar. Von diesem Abhängigkeitsverhältnis, in dem Greflinger zu jenem steht, bekommt man in Öttingen's Monographie[3]) kein klares Bild. Der Verfasser gibt natürlich zu, daß Greflinger dem Voigtländer einige Stücke nachgebildet habe; kurz vorher sagt er aber, daß die von dem letzteren behandelten Stoffe alle in die großen Kategorien schlügen, die er für seinen Dichter aufgestellt habe. Greflinger hat gewiß mehr von einem wirklichen Dichter, namentlich die »Beständige und wankende Liebe« enthalten viel wahre Poesie, und darin kommt ihm Voigtländer in der Tat nicht gleich. Dessen Bedeutung liegt aber auch auf einem ganz anderen Gebiet, er ist in der Hauptsache Vertreter des volkstümlichen satirischen Humors, und darin übertrifft er den »Seladon« denn doch weit, da ist er mehr als ein, wie Öttingen sich ausdrückt, »kongenialer Vorgänger und Kollege« Greflinger's: er ist das Original, das Anregungen der Volks- und Gesellschaftspoesie selbständig verarbeitet und eine Fülle eigener Ideen dazu gebracht hat, und darin hat ihn der Regensburger nachgebildet. Daß Voigtländer in der Form oft wenig Geschmack entwickelt und einige Lieder von außerordentlicher Länge bringt, muß man Öttingen zugestehen, wenn auch seine Angabe, Voigtländer hätte Lieder von 41 sechszeiligen Strophen, auf Irrtum beruht. Sein längstes Gedicht hat 35 vierzeilige Strophen, dann

1) Über Rist und den Kreis seiner Musiker vgl. Wilh. Krabbe, Joh. Rist und das deutsche Lied. Diss. Berlin 1910. 2) Über sein Leben siehe Öttingen's Monographie und Goedeke's Grundriß III. 3) S. 45f.

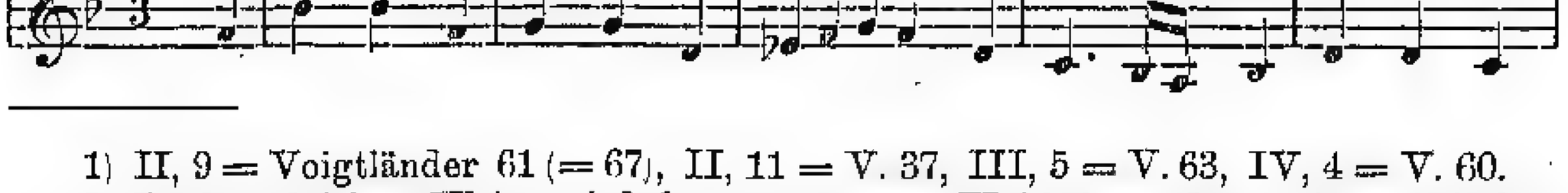
eins 30, die übrigen 3—26, meist aber 8—10 Strophen von verschiedener Zeilenzahl. Übrigens erklärt sich der Umfang gerade der längsten Lieder doch auch wieder aus Voigtländer's Eigenart, einzelne Verhältnisse oder Menschen mit größter Schärfe zu charakterisieren, und seine Liebeslieder übertreffen die Greflinger's kaum an Länge. An Glätte des Ausdrucks, der Sprache muß dagegen Voigtländer ganz und gar zurückstehen, der dafür, wie gesagt, an Humor, an originellen Einfällen und scharfer Beobachtungsgabe höher einzuschätzen ist.

Wie nach der textlichen, so hat sich Greflinger auch nach der musikalischen Seite hin mehrfach an Voigtländer angelehnt: vier Melodien hat er von ihm übernommen[1], ohne seine Quelle anzugeben, für ein anderes, II 2, ist Voigtländer's »Einstmals als ich Lust bekam« als Melodie zitiert, leider ohne Noten, nur mit dem Textanfang[2], ebenfalls ohne daß des Autors Erwähnung geschieht. Wie dies Verschweigen des Originals absolut nichts Auffallendes in jener Zeit hat, — Voigtländer ist ja selbst das beste Beispiel dafür —, so finden wir bei Greflinger noch weitere bedeutende Proben davon. Denn nicht weniger als 12 Melodien hat er aus Albert's Arien übernommen[3], 4 (bzw. 5) aus Weichmann[4] und eins aus Rist[5]; I 1 habe ich außerdem als Volkslied in Lautenbearbeitung wiedergefunden[6].

Greflinger I, 1.



Aus: Lautenbuch der Virginia Renata von Gehema S. 6. (Aus d. Kön. Bibl. Berlin.)



1) II, 9 = Voigtländer 61 (= 67), II, 11 = V. 37, III, 5 = V. 63, IV, 4 = V. 60.

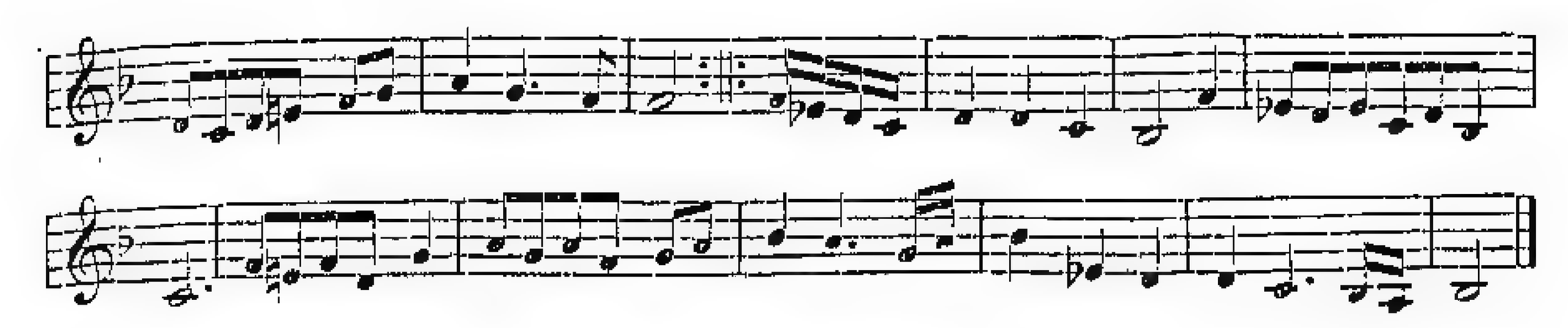
2) In der gleichen Weise wird herangezogen: »Wohl dem, der weit von hohen Dingen« (Opitz) und: »Daphnis ging vor wenig Tagen« (Rist). I, 12, aus der »Beständigen Liebe« übernommen, hat gar keine Melodie.

3) 1.—6. Teil der Arien 1638—45. Grefl. II, 1 = Alb. VI, 24, G. II, 5 = A. VI, 18, G. II, 6 = A. I, 24 (u. V, 19), G. II, 7 = A. V, 17; G. III, 3 = A. II, 9, G. III, 7 = A. II, 16, G. III, 9 = A. V, 14, G. III, 11 = A. I, 14 (Variante zu I, 9), G. III, 12 = A. I, 9; G. IV, 1 = A. I, 25, G. IV, 3 = A. V, 20, G. IV, 7 = A. I, 12.

4) Joh. Weichmann: Sorgenlägerin, Teil 1—3, 1648. Grefl. II, 8 (= II, 12) = W II, 13; Gr. III, 1 = W. II, 8; G. III, 2 = W. II, 12; G. IV, 8 = W. I, 19. Grefl. III, 7 (= Alb. II, 16) und III, 1 (= W. II, 8) übrigens auch in Fil. v. Zesen: Dichterische Jugendflammen 1651, Nr. 29 bzw. 28.

5) Joh. Rist: Galathe 1642, Fol. E III v = Grefl. I, 6. Melodie von J(oh.) S.(chop).

6) Lautenbuch der Virginia Renata v. Gehema. Ms. der Kgl. Bibl. Berlin, S. 6: Mein Hertze meidet.



Zu dem bekannten Gedicht »Schweiget mir vom Frauen nehmen« führt das Studentenliederbuch des Clodius[1]) eine andere Melodie an (»Im Thon: Komm mein Schatz, und laß uns eilen«), doch ist die aus Greflinger's Sammlung viel beliebter gewesen: Reinken und Froberger haben sie zu Variationen für das Klavier benutzt, und noch 1767 erscheint sie in den »Liedern der Deutschen«[2]). Froberger's Variationen stehen aber schon 1649 in seinem dem Kaiser Ferdinand III. dedizierten Manuskript, zwei Jahre also vor Erscheinen des Greflinger'schen Liedes. Wir haben es also auch hier auf keinen Fall mit einer eigenen Komposition Greflinger's zu tun, sondern vielmehr wahrscheinlich mit einer Volksliedmelodie, worauf wenigstens die Bezeichnung »Aria auff die (*sopra la*) Mayrin« bei den genannten Komponisten deutet. Für die Erklärung dieser Bezeichnung sagt uns eine »neue Meyerin« bei Greflinger[3]) leider ebenso wenig, wie die etwas abenteuerliche Vermutung von Ambros[4]).

Die Anregung zu dem Verfahren, bereits vorhandene Melodien für seine Lieder zu benutzen, hat Greflinger vermutlich auch aus Voigtländer's Sammlung bekommen. Der musikalischen Begabung des Regensburgers gegenüber ist der Beurteiler insofern in einer günstigen Lage, als sich bei ihm nicht, wie bei Voigtländer, nur wenige, sondern die meisten Lieder in ihrer Originalgestalt mit den ursprünglichen Texten nachweisen lassen; ein Vergleich mit den Vorlagen Albert's, Weichmann's und Rist's wird also über seinen musikalischen Geschmack Aufschluß geben. Albert gegenüber, der als bestes Liedertalent jener Zeit gerade die Grundstimmungen seiner Texte so vorzüglich zu treffen weiß, war Greflinger's Unternehmen von vornherein gewagt; es ist also immerhin anzuerkennen, daß sich bei seinen nach geschaffenen Liedern gute und

1) *Ms. germ.* 8° 231 der Kgl. Bibl. Berlin.

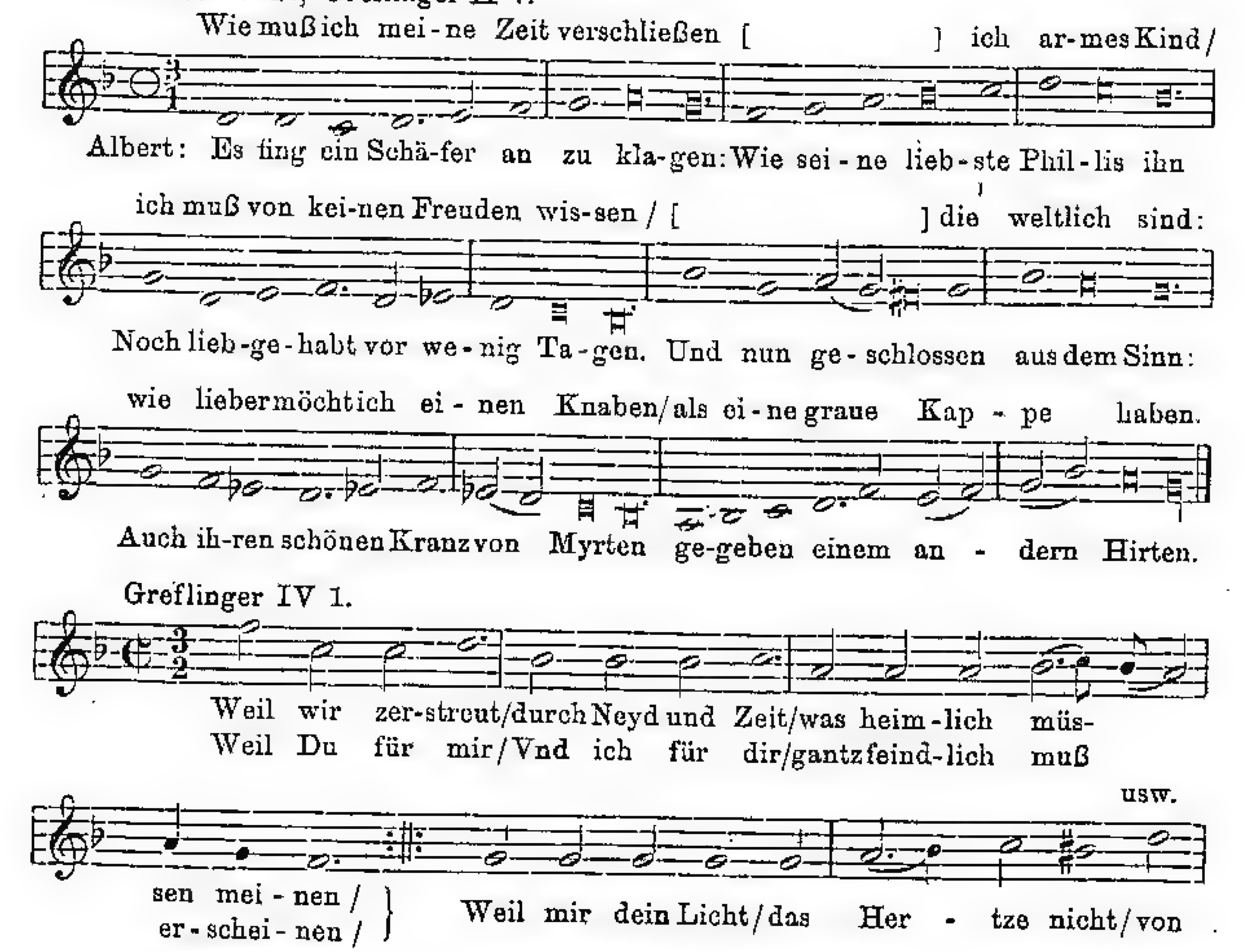
2) Vgl. Spitta über Sperontes in: Vierteljahrsschr. f. Mus.-Wiss. I, 1885, S. 75 u. 64 und in: »Musikgeschichtl. Aufsätze«, ferner über Reinken in der Bachbiographie. Auch Ambros: Gesch. d. Musik, IV, 1878, S. 477. Beide kennen Greflinger's Lied nicht.

3) In »Beständige Liebe«: »Mayrin wir sind nun beysammen Durch das Band der Liebe« usw.

4) A. a. O., S. 477, daß das Liedchen eine Lieblingsmelodie jener Ursula Meyer († 1635) gewesen sein könnte, welche am österreichischen Hofe als Kammerfrau der Prinzessin Anna und nach deren Verheiratung mit Sigismund III. von Polen auch am polnischen Hofe großen Einfluß ausübte.

schlechte etwa die Wage halten. Zu den guten rechne ich IV 3 (Albert V 20), III 9 (A. V 14) und II 7 (A. V 17). Während IV 3 wie A. V 20 hübsche Trinklieder sind, ist in den anderen wenigstens gleiche Stimmung vorherrschend bei z. T. sehr ähnlichen Motiven: A. V 14 Aufforderung zum Freien — Grefl. II 9 der Knecht, der Phillis behält, statt sie für einen Alten zu freien; A. V 17 Klage um untreue Geliebte — G. II 7 Klage der Nonne über Gattenlosigkeit. Hier hat Greflinger es verstanden, durch Auslassung weniger Noten die Wirkung der Klage noch zu erhöhen.

Albert V 17, Greflinger II 7.



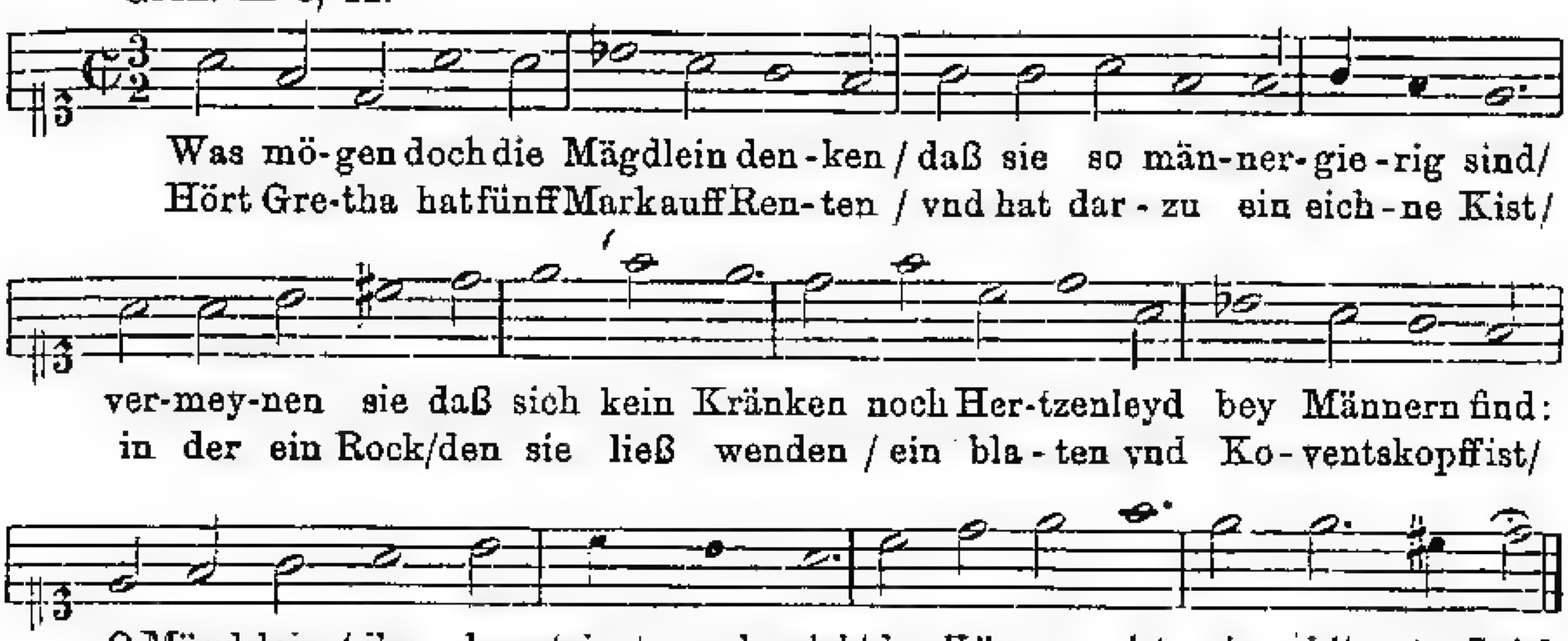
Auch Albert VI 24 hat in Grefl. II 1 ganz gute Verwendung gefunden. Dagegen hat sich der Hamburger z. B. in IV 1 seinen ganz hübschen Text (Aufforderung heimlich zu lieben) durch eine ausgelassene Trinkliedmelodie Albert's verdorben (I 25). In Grefl. III 3 entspricht ein klagendes Liebespaar dem freiheitbegeisterten Kunstjünger Albert's (II 9)[1], und auch in II 5 u. 6 hat sich Greflinger bedenklich vergriffen (A. VI 18 und I 24 bzw. V 19). Der Rest der vom »Seladon« entlehnten Melodien hält etwa die Mitte zwischen den gegebenen Gruppen. —

1) Die Duettform könnte Greflinger hier angezogen haben.

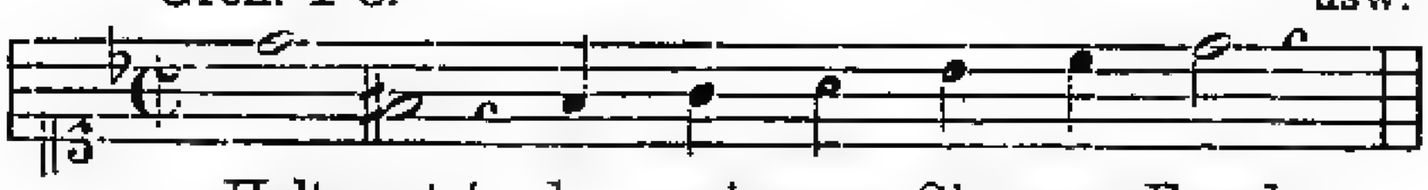
Während dann weiter die Übernahme der einen Melodie von Rist-Schop (An die Thränen seiner Galathe. Sehr sentimental) einen argen Mißgriff darstellt (I 6 an eine geschmückt und geschminckte armselige Jungfraw), ergibt ein Vergleich der Greflinger'schen Lieder mit Weichmann's Originalen[1]) merkwürdigerweise, daß Greflinger's Texte eher besser zu den betreffenden Melodien passen als die, auf die sie eigentlich komponiert sind (von Joh. Franck oder Francke). Bei einem, II 12, fällt es daher um so mehr auf, daß dem Humor dieses Stückes durch Benutzung einer sentimentalen Melodie (W. II 13) so wenig Recht geschieht. Übrigens sind die Francke'schen Texte so überaus geistlos, daß man sich wundert, wie Weichmann sie hat komponieren können, und daß es schließlich für Greflinger nicht so schwer war, besser passende Texte zu finden.

Zieht man die Summe aus all diesen Erörterungen, so wird die ziemlich große Zahl der mißlungenen Lieder zwingen, Greflinger eine besondere musikalische Begabung abzusprechen. Ein bestimmtes Prinzip bei seinem Verfahren ist nicht zu erkennen; eine gewisse Oberflächlichkeit läßt sich aber wenigstens in einem Falle nachweisen. In II 8 und II 12 ist dem Dichter der Lapsus passiert, daß er den männlichen Reim von Zeile 3 und den weiblichen von Z. 4 umgestellt hat.

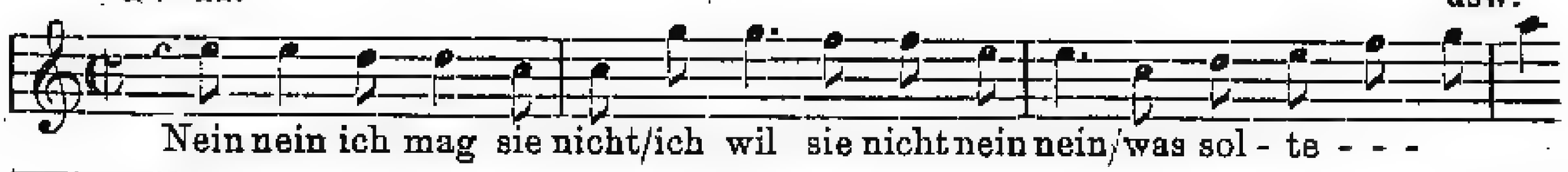
Grefl. II 8, 12.



Grefl. I 8.



IV 11.



1) G. II, 8 = W. II, 13, G. III, 1 = W. II, 8, G. III, 2 = W. II, 12, G. IV, 8 = W I, 19.

Nun sehe man, was da für eine komische, unmögliche Betonung zu stande gekommen ist. Greflinger muß das Lied nie haben singen hören vor der Drucklegung, kann sich aber auch nur wenig um das Verhältnis des Textes zur Musik gekümmert haben. Andererseits sprechen Anfänge wie I 8 und IV 11 durch ihre geschickte Deklamation für eine Betätigung des Dichters dabei. Es wird also wohl seine Stellung zu den übernommenen Melodien eine ähnliche gewesen sein wie die Voigtländer's, nur daß dieser seine Quellen wahrscheinlich viel freier und selbständiger behandelt hat.

Greflinger blieb in Hamburg nicht der einzige, auf den sich der Einfluß Voigtländer's geltend machte. Er fand in dieser Hinsicht einen Genossen in Johann Christoph Göring mit seiner Sammlung: »Liebes-Meyen-Blühmlein oder Venus-Rosenkräntzlein«. Ich kenne nur die dritte Auflage »viel gemehret und gebäßert hehrausgelaßen« Hamburg 1651[1]). Was das Leben des Mannes betrifft, so läßt sich wenig genug darüber sagen. Geborener Thüringer[2]), hielt er sich 1649—50 sicher in Hamburg auf und zwar als Geistlicher[3]). Von ca. 1657—76 war er, nach Moller, *Parochus ruralis* in Blechendorf (Landschaft Wagrien in Holstein). Vielleicht ist er aber auch länger im Amt gewesen, denn sein Vorgänger starb 1653 und er selbst erst 1684[4]). Über Geburtsjahr und Jugend Göring's ist mir nichts bekannt geworden.

Seine Sammlung, ihrer Zeit nach der Zahl der Auflagen und der Menge der in Volksliedersammlungen daraus aufgenommenen Gedichte eine der meistgesungenen, ist heute der Literaturgeschichte fast ganz unbekannt; selbst Goedeke, Gervinus und Koberstein erwähnen ihn nicht. Man kann aber die Freude seiner Leser einigermaßen begreiflich finden, denn trotz einer gewissen Redseligkeit und einigen Schwulstes durchzieht einen großen Teil seiner Lieder ein damals seltener Zug der Anmut und Heiterkeit. Selbsterlebtes bringen sie alle nicht — die Liebe ist das allgemeine Thema —, aber Göring geht doch nicht völlig auf ausgetretenen Bahnen, sondern bereicherte die endlose Liebesliteratur um einige originelle Gedanken, seinem Charakter entsprechend heiter und hübsch gedacht.

So gleich im ersten Gedicht: Das Mädchen ist in Sorge vor der Mutter, weil das eine Bäckchen vom Küssen so rot ist; da erbietet sich der Jüngling, ihr das andere Bäckchen auch zu röten, auf dieselbe Weise. Sehr niedlich ist dann, wie Amor als »Der hohen Liebes-Schuhlen oberster Lühr-

1) Moller führt noch drei Ausgaben an 1645, 1654 und 1660; dazu kommt noch eine im Meßkataloge von 1647 angeführte Auflage, vermutlich die zweite.

2) Titel: von Wenigen Sömmern in Thüringen.

3) Mehrere Hochzeitsgedichte aus diesen Jahren unterzeichnet er »Der heil. Schrift Liebhaber«.

4) Lübkert: Versuch einer kirchlichen Statistik Holsteins 1837.

und Schuhlmeister« und entsprechend Venus als »gelährte Schul-Meisterin . . .« geschildert wird: ganz anmutig ist auch das Lied »von der Venus Tempel und Opfer« (Venus als Königin der Welt), und ergötzlich ist es zu lesen, wie sich »zween Hunde um ein Bein beißen«, nämlich wie sich ein Student und ein Soldat um die Gunst eines Mädchens streiten, und wie jeder seine Vorzüge aufzählt.

Für uns sind von besonderem Interesse diejenigen Lieder Göring's, in denen sich Voigtländer's Einfluß bemerkbar macht. Daß Göring unsern Dichter überhaupt gekannt hat, erhellt zur Genüge aus seiner Entlehnung von Melodien aus den »Oden und Liedern«. Aber auch die Gedichte zeigen es:

So Nr. 35 die Anstrengungen eines Mannes, der kein Weib bekommen kann, auch Nr. 43 die Anstrengungen, die Männer und Frauen machen, um dem anderen Geschlecht zu gefallen, und die oft so vergeblich sind, das sind Ideen, die wir schon bei Voigtländer fanden, und auch die Form der Darstellung, das Aufzählen aller möglichen kleinen Züge, ist daher entnommen. In diese Kategorie gehören weiter Nr. 12, die Schilderung eines »unbluhtigen Venus-Krieges«, direkt an Voigtländer Nr. 30 gemahnend, Nr. 5 »Vorhaltungen an hoffärtige Jungfern«, auch wohl noch Nr. 18. Freilich wirkt das alles bei Göring anders als bei Voigtländer. Jenem fehlt der natürliche, kräftige Humor; der satirische Beigeschmack, Voigtländers Hauptstärke, geht seinen Gedichten fast ganz ab. Göring verleugnet seinen beschaulichen Charakter nie, so daß alles gemilderter, ja direkt anmutiger erscheint, aber ohne den alles berücksichtigenden Witz Voigtländers. Mit ihm gemeinsam hat er noch die Neigung zum Volkstümlichen. Auch bei Göring fällt die häufige Heranziehung von Sprichwörtern auf; weiter finden sich, im Verhältnis öfter als bei Voigtländer, Refrains, z. T. in ganz origineller Anwendung wie in Nr. 25: Ein Liebhaber belauscht heimlich die Klagen seiner Geliebten »bey ihres Liebsten Abseyn« und antwortet ihr mit dem tröstenden Refrain. Ähnlich in Nr. 30. Man stößt bei Göring auch gelegentlich auf Wendungen, die dem Volksliede direkt entnommen sind (so beginnt Nr 37: »Abends gehet an mein Trauren«.), oder auf volkstümliche Gedanken wie den von der Ehe eines Alten mit einer Jungen und umgekehrt. Göring hat ihn gleich in drei Gedichten verarbeitet, von denen Nr. 26 auch einmal einen Anlauf nimmt zu derberem Humor und kräftigerem Ausdruck. Der Höhepunkt des Gedichts liegt in Strophe 6 und 7: der Junggesell wendet sich an einen Kürschner, der ihm das Fell der Alten wieder neu machen soll, und ist »gar wenig getröst« über die abschlägige Antwort.

Nach der musikalischen Seite betrachtet steht Göring noch weit unter Voigtländer und Greflinger; wurde oben gesagt, daß Voigtländer's musikalische Richtung sich nicht habe halten können: Göring's Sammlung gibt dafür den Beweis, er zeigt die Konsequenzen von Voigtländer's Verfahren, oder richtiger, er hat es *in absurdum* geführt. Hatten Voigtländer und Greflinger für jede Melodie wenigstens nur einen oder höchstens zwei Texte, so dichtete Göring für eine Melodie gleich mehrere Lieder, ja sogar 7 (nach Melodie Nr. 3), 8 (nach Nr. 24)., selbst 9 (nach

Nr. 10). Darunter finden sich dann Gegensätze wie: Klage über falsche Liebe und Lob der Liebe (Nr. 10 u. 11), oder Lob der Liebsten und ein Lied gegen hoffärtige Jungfern (4 u. 5) u. ä. m. Es ist klar, daß bei einem solchen Verfahren von irgendwelcher Bedeutung der Melodien nicht mehr die Rede sein kann, sie sind lediglich eine Lockspeise für das Publikum geworden. Daraus ergab sich jedoch für Göring eine weitere Konsequenz: kam es nur auf die Melodie an, und war diese schon bekannt, wozu war dann der Baß nötig? Und so fehlt er denn auch tatsächlich, nur die Oberstimme ist notiert. Seine Quellen gibt auch Göring nicht an, er fügt aber zu der Melodie noch gleich den Anfang des betr. Textes, dem sie entnommen ist: Voigtländer und Rist ergeben sich da neben anderen mir unbekannt Gebliebenen als Göring's Musiklieferanten. Glücklicherweise hat er keinen Nachahmer gefunden, er ist der letzte, auf den Voigtländer wirklich bedeutenden Einfluß geübt hat.

Durch die Volksliederliteratur die Nachwirkung von Voigtländer's Liedern zu verfolgen, dürfte der Mühe kaum lohnen; nur einiges, was mir nebenbei darüber vorgekommen ist, möge hier Platz finden. Das beliebteste Gedicht ist in der Mitte des 17. Jh. das nicht in der Sammlung enthaltene: »Einstmals als ich Lust bekam«[1]). Dieses und Nr. 75 sind sogar noch in »Des Knaben Wunderhorn« übergegangen[2]). Sehr lange läßt sich Nr. 66 verfolgen[3]): der Gegensatz von arm und reich hat dabei wohl viel mitgesprochen. Auch die Klage des Mädchens ohne Mann (Nr. 60) fand großen Beifall[4]), ebenso der Scherz von der Fillis (Nr. 68)[5]) und die wiederum sozial anklingende Nr. 65[6]). Von den übrigen lassen sich zwei, Nr. 81 und 94, auch in studentischen Kreisen nachweisen[7]), andere, Nr. 57 und 39, sind von wandernden Schauspielern bei ihren Komödien gebraucht worden[8]). Wie milde sich Voigtländer

1) Vgl. S. 28. Dazu als Melodie zitiert bei M. Hardmeier: Geistl. u. weltl. Lieder. Schaffhausen 1661.

2) Heidelberg 1806/08.

3) S. Böhme Liederbuch 1877, Nr. 453, Ditfurth: 110 Lieder, Bolte: Der Bauer im deutschen Lied.

4) Im Venusgärtlein (1659), Liederbüchlein, Zeitvertreiber und fliegenden Blatt Ye 1641.

5) In den drei eben zuerst genannten.

6) Liederbüchlein, Zeitvertreiber, *Ms. germ.* 4° 720; dreimal als Melodie zitiert; ferner 4mal in Nic. Peucker's Wolklingender Pauke zu Hochzeitsgedichten von 1652, 1653, 60, 63. Es werden auch Rist u. a. Kunstdichter zitiert wie auch Volkslieder (Wehe, Windchen, wehe; O Tannebaum, o Tannebaum, du bist.).

7) In dem Clodius-Liederbuch *Ms. germ.* 8° 231. Vgl. auch W. Niessen in der Vierteljahrsschr. f. Mus.-Wiss. VII, S. 599 ff. Auch H. Albert, Adam Krieger u. a. sind in dem Studentenbuch vertreten.

8) Vgl. Bolte: Die Singspiele der englischen Komödianten in: Theatergeschichtl. Forschungen, Bd. VII, S. 37/38.

in seinen Liebesgedichten und den Liedern mit einem sozialen Zug ausdrückt, zeigt ein Vergleich mit den populären Unterhaltungsbüchern seiner Zeit, z. B. der »Lustigen Gesellschaft« von Petrus de Memel[1]). Doch weist in anderer Hinsicht gerade dieses Buch so viele Ähnlichkeiten mit Voigtländer's Sammlung auf, wie es auch ein Gedicht, Nr. 51, ganz von ihm übernommen hat, daß man an eine Beeinflussung de Memel's durch unseren Dichter denken muß[2]). Endlich noch einige Worte über Voigtländer Nr. 100: »Mit *Ars Lex Mars* wird die ganze Welt regiert«[3]). Das Gedicht gehört zu jenen Spielereien mit Worten, wie sie damals sehr beliebt waren[4]). Wie wir schon oben sahen, war es umgebildet in Greflinger's Liedern wieder erschienen. In dessen Fassung hat es de Memel übernommen, mit einer hinzugesetzten Einleitung: »Als es Anno 1649 Friede werden sollte, machte einer dem Frieden zu Ehren diese Verse«; vermutlich hat eine ähnliche Überschrift im »Lustigen Democritus« dazu den Anlaß gegeben[5]). Im 18. Jh. ist die Crailsheim'sche Liederhandschrift[6]) die letzte mit einem Liede Voigtländer's, nämlich Nr. 21; durch Verkürzung auf vier Strophen ist aber der Wert des Gedichtes auf ein Minimum reduziert[7]).

Nach alledem haben wir von direkt auf Voigtländer's Gedichte verfertigten Kompositionen nur eine einzige, Nr. 26, jenes vermutlich von ihm selbst stammende Rezitativlied[8]). Indes haben wir außerdem doch noch die Möglichkeit, zu einem seiner Lieder eine Komposition desselben

---

1) Petrus de Memel: Lustige Gesellschaft: *Comes facundus in via pro vehiculo* allen Reisenden . . . 1656.

2) Enthält z. B.: S. 251: Einer, der nicht Lust hatte zu freyen, sang also S. 328: Ungelegenheiten der Ehe (Voigtl. 16 u. 18), S. 373: Poetisch Schertzgedicht auf die jetzigen närrischen Complimenten vnd frantzösischen Kleidertracht. S. 392: Wie man eine küssen soll.

3) Waldberg: Die galante Lyrik, 1885, S. 90, erwähnt es schon auf einem mir unbekannt gebliebenen fliegenden Blatt von 1641, das mit Voigtländer's Fassung fast gleichlautend sein soll.

4) Waldberg a. a. O. Vgl. auch in Lautenbuch des Joh. Nauclerus (Ms. Berlin. Kgl. Bibl.) einen Spruch:

In toto mundo lex ars, mars cuncta gubernant,
Bello lex mihi Mars, pace sed ars mihi lex.

Ähnlich, nur etwas länger ausgeführt, bei Andr. Rauch: Musical. Stammbüchlein . . . mit 3 Stimmen . . . Nürnberg 1627.

5) Lustiger Democritus d. i. außerlesene Fragen, politische Discursen . . . Cölln 1650.

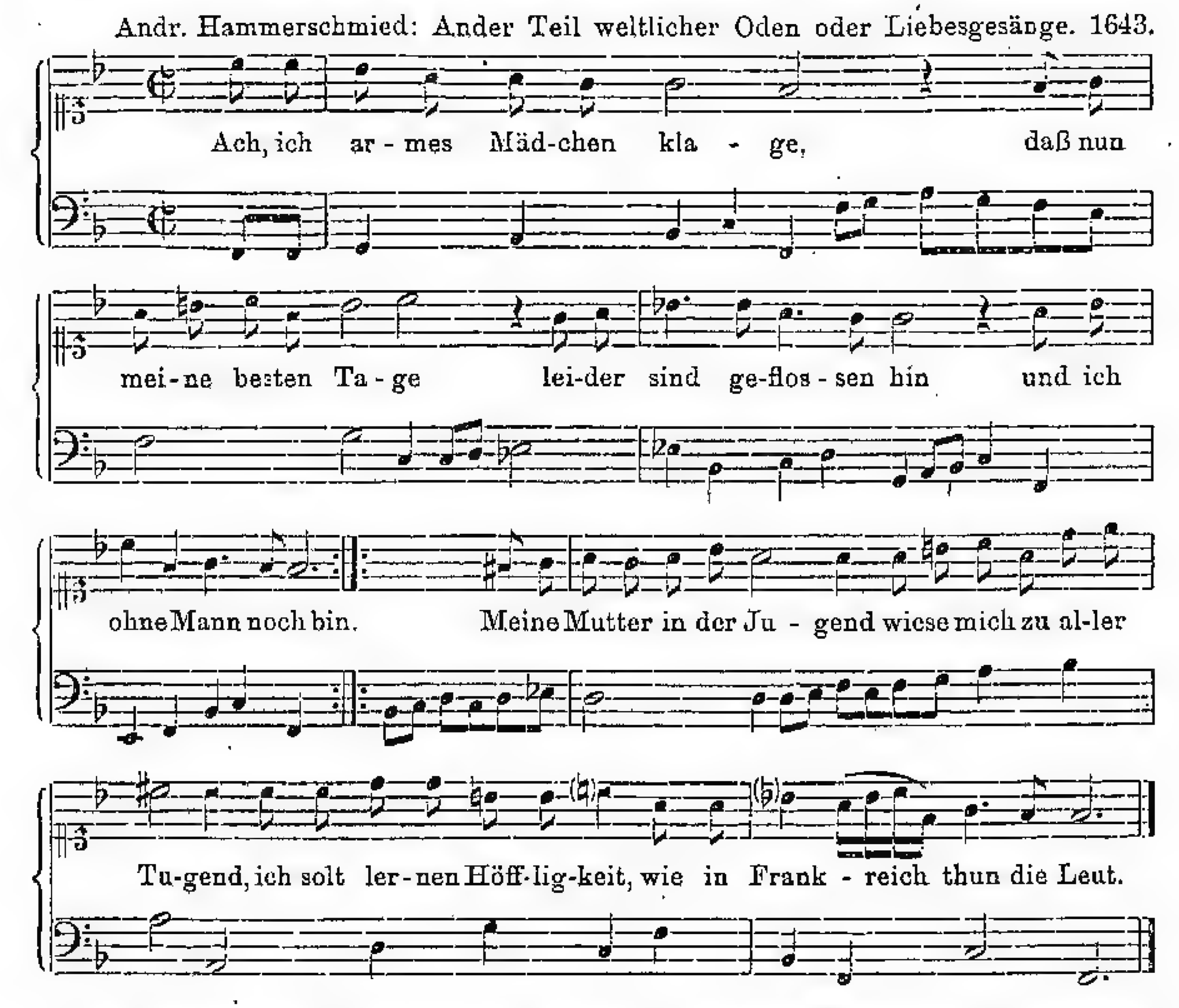
6) *Ms. germ.* 4° 722 der Kgl. Bibl. Berlin. Enthält auch die durch Bach's Kompositionen bekannten Gedichte: »Willst du dein Herz mir schenken« und: »So oft ich meine Tabackspfeife«.

7) Die von Voigtländer in seiner Vorrede als geändert bezeichneten Lieder haben wir in ihrer früheren Gestalt offenbar auch auf solchen fliegenden Blättern zu suchen, auf denen wir schon die als ausgelassen bezeichneten gefunden hatten. Doch habe ich auf keinem ein irgendwie an die beiden Voigtländer'schen Lieder erinnerndes Gedicht finden können.

8) Vgl. S. 42.

Textes vergleichen zu können: zu Nr. 60 ein Stück von Andr. Hammerschmied[1]), schon aus dem Jahre 1643.

Andr. Hammerschmied: Ander Teil weltlicher Oden oder Liebesgesänge. 1643.



Ein bedeutender Unterschied zwischen beiden fällt sofort auf: Hammerschmied hat zwei Voigtländer'sche Strophen zusammengefaßt und als eine durchkomponiert, eine bei der Länge des Gedichtes (35 Strophen!) wohl angebrachte Vorsicht[2]). Seine Musik als solche betrachtet ist viel besser als die des Dichters und auch als Vertonung der acht ersten Zeilen ganz gelungen: das erste Sätzchen kann bei so einfachen Mitteln

1) Andr. Hammerschmied: Ander Theil weltlicher Oden oder Liebesgesänge. Mit 1, 2 vnd 3 St. . . . Freibergk 1643. Überschrift à 1, 2 vel 3; nämlich nach der Vorrede »sind diese weltliche Oden also gerichtet, daß sie einer nicht alleine singen, sondern auch bemeldte Bässe zugleich können gespielet werden. So man aber absonderlichen eine Viola da Gamba, so wol auch ein Corpus, neben der Violina dabey haben kann, werden sie demselben verhoffentlich besser gefallen«.

2) Damit am Schlusse nicht vier Zeilen allein übrig blieben, hat Hammerschmied dem sonst bis auf Kleinigkeiten genau übernommenen Text folgende vier Verse angefügt:

»Drumb Gott meine Bitt erhöre / Der das Schloß mir schmieret ein /
Mich mit einem Mann verehre / Dann wird mir geholffen seyn.«

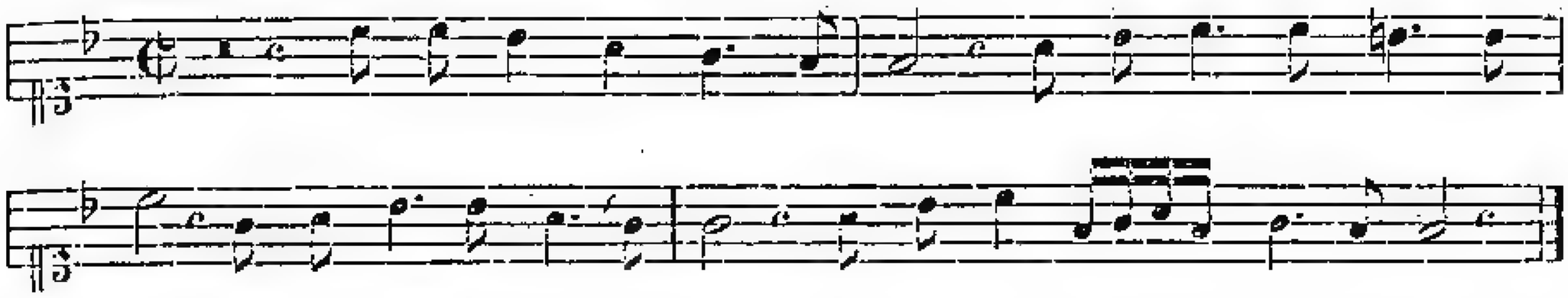
kaum mit mehr Ausdruck gegeben werden: dann der Übergang nach es-dur und die schweren Bässe unter dem letzten Sätzchen treffen die Stimmung gut. In der zweiten Hälfte, also Voigtländer's zweiter Strophe, wird das Mädchen lebhafter, die Musik dagegen ausdrucksloser: der Text bietet freilich auch nichts, wo der Komponist einsetzen kann. Das ganze Lied ist doch nun aber ein Scherz, und da paßt die Klage in der ersten Hälfte von Hammerschmied's Musik für die folgenden Strophen gar nicht mehr. Ich glaube also, Voigtländer hat ganz gut getan, eine die vergnügte Grundstimmung des Textes festhaltende Melodie zu wählen, ohne Berücksichtigung des kläglichen Anfanges. Erst nachträglich habe ich noch feststellen können, daß gerade die erste wehleidige Hälfte von Hammerschmied's Vertonung ursprünglich gar nicht für Voigtländer's Text berechnet war, sondern für ein Gedicht mit folgendem Anfang[1]):

»Beydes, Amor vnd die Zeit /
Herrschen über Land vnd Leut /
Keine Vestung noch Gebüw /
Kan für ihm bestehen frey.«

Es klingt dann aus in der 5. Strophe:

»Liebt doch nur in der Zeit /
Amor läßt euch nicht befreyt.

Hammerschmied: Erster Teil . . . 1642, 2.



Ein Vergleich der Melodien zeigt, daß Hammerschmied die erste Fassung für das klagende Mädchen Voigtländer's noch wehleidiger gestaltet hat. Aber so hübsch das auch ist, das vorher gefällte Urteil bleibt doch bestehen. Hammerschmied ist übrigens einer der wenigen oder der einzige, der dem Dach-Albert'schen Beispiel mit ihrem niederdeutschen »Anke von Tharaw« folgend, Dialektgedichte komponierte, nämlich schlesische[2]). Auch sonst zeigt er Neigung zum Volkstümlichen, so wenn er im »Andern Theil« nach Voigtländer'schem Vorbild von Ehe-Freuden und -Leiden singt und zwar sogar auch in dessen Manier der ununterbrochenen Aufzählung.

Auch der zweite der großen Liederkomponisten aus Sachsen, Adam Krieger, hat an Voigtländer's Oden großen Gefallen gefunden. Die Identität von dessen Nr. 16 mit Krieger's III, 5 ist allein freilich kein

1) Hammerschmied: Erster Theil weltlicher Oden . . . Freibergk 1642, Nr. 2.
2) Erster Theil . . . 1642, Nr. 14 u. 15; Ander Theil . . . 1643, Nr. 13.

sicherer Beweis dafür[1]), doch tritt die Ähnlichkeit der Texte bestätigend hinzu[2]), und außerdem gewinnen wir aus einem anderen Gedicht noch einen weiteren sicheren Beleg dafür. Bei den wenigen Berührungspunkten, die beide als Dichter sonst miteinander haben, fällt die genaue Übereinstimmung zwischen Voigtl. 90 und Krieger III, 10 um so mehr auf:

Voigtländer:
Soll vnd muß ich denn eben / so gar trostloß leben /
Ach hartes Hertz /
Wollt jhr mich denn so hassen / vnd stracks gar verlassen /
Ach strenges Hertz /
Wollt jhr euch an mir rechen / was ist mein Verbrechen /
Ach zornig Hertz /
Wollt jhr mich betrüben / für mein hertzlich lieben /
Ach wildes Hertz usw.

Wir konnten das Voigtländer'sche Lied oben als eins seiner besten bezeichnen, und da überdies sich der Dichter dabei selbst wahrscheinlich ziemlich stark als Bearbeiter betätigt hat (s. o. S. 65), so ist es interessant, diese sozusagen mittelbare Komposition mit Krieger's unmittelbarer zu vergleichen. Es ist da nicht ganz leicht zu sagen, zu wessen Gunsten man sich entscheiden soll: bei beiden wirken wenigstens die Zwischenrufe recht gut. Ich gebe aber doch Krieger den Vorzug, weil ich bei ihm das Gefühl habe, daß er den Text beherrscht, während dagegen Voigtländer von der Melodie beherrscht wird oder vielmehr von dem Gedanken an ihre Vereinigung mit den Worten.

Weil sie teils mit Voigtländer selbst, teils mit der sächsischen Schule in enger Verbindung stehen, seien zwei Lieder Gregor Röbel's hier herangezogen[3]). Seine Arie Nr. 9 ist eine Satire auf die Mädchen, die an die Männer zu große Ansprüche stellen. Der Text ist von Finckelthaus aus dessen »Lustigen Liedern« 1645[4]) und ist später noch von Dedekind 1657[5]) komponiert worden. Außerdem ist Röbel's Nr. 16 eine Nachahmung von Vogtl. Nr. 16: die Liebe als Krieg dargestellt.

Solche Ähnlichkeiten und Anlehnungen an Voigtländer und auch andere Sachsen finden sich nun auch sowohl im Norden wie im Süden Deutschlands, ein Beweis, daß die bei jenen so hervortretenden volkstümlichen Züge großen Beifall fanden, d. h. daß man den Schwulst der Renaissancepoesie auch gern einmal beiseite ließ und sich in natürlicher Weise bewegte. Zu Greflinger und Göring gesellen sich im Norden

1) S. o. S. 56, Anm. 3.

2) Vgl. Heuß in der Einleitung zur Krieger-Ausgabe S. XIII (Denkmäler deutscher Tonkunst, Bd. 19).

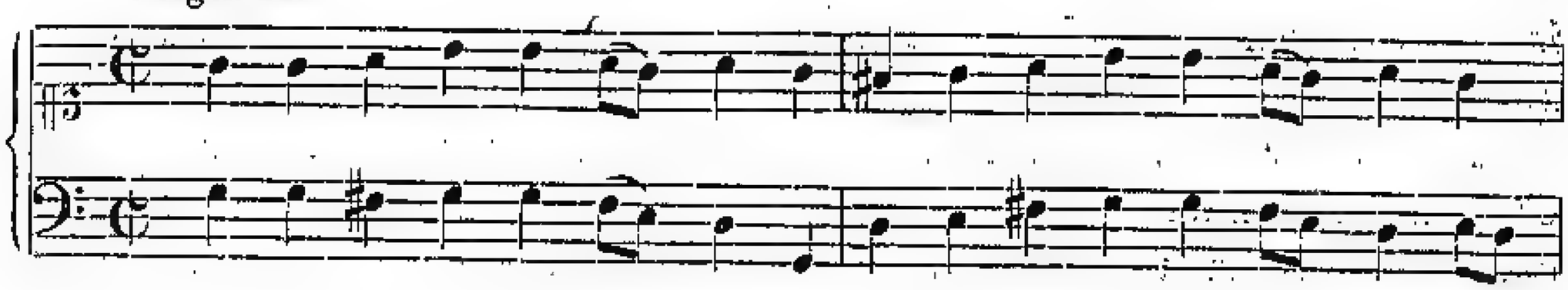
3) Greg. Röbel: Arien Erster Theil mit 1, 2, 3 Vokalstimmen, 2 Violinen etc. ... Dreßden 1646.

4) Eine andere Fassung schon in den »Deutschen Gesängen« (ca. 1640 Fol. F. II v.).

5) Aelbianische Musenlust 1657 Fol. G. 3.

Joh. Martin Rubert in Stralsund 1647[1]) und Georg Heinrich Weber in Hamburg 1665—70[2]). Rubert komponierte u. a. Fleming's: »Ein getreues Herze wissen« (Oden, Buch V, 34) und von Finkelthaus': »Will sie nicht, so mag sie's lassen, Lisilis, das stolze Thier.« (Lustige Lieder, Nr. 28). Die Volkspoesie ist vertreten durch eine »Märtensgans«, einen direkten Nachkommen der Gesellschaftslieder des 16. Jh., und durch ein Spottlied auf die Jungfrauen[3]), Voigtländer durch eine unverkennbare Nachahmung seines Liedes Nr. 66 in 12 Strophen. Wenn weiter Weber vor dem »sich beweiben« warnt (I, 21) oder Fehler eines bösen Weibes aufzählt (III, 17), oder wenn sich bei ihm ein »Hoffmann« schön ins rechte Licht zu setzen weiß (II, 8), so erinnert das alles sehr an entsprechende Voigtländer'sche und Greflinger'sche Gedichte[4]). Selbst satirisch wird Weber mit einem Loblied auf die kleinen Leute[5]). Im südlichen Deutschland sind es Frankfurt a. M. und Nürnberg (bzw. Wien), wo wir Musiker auf Voigtländer's Spuren treffen. Georg Henrich Schreiber's »Erstlinge«, 1664[6]), rechtfertigen ihren Nebentitel »Keusche Ehren und Liebeslieder« bis auf ein Stück, Nr. 23: »Von der fürwitzigen Galathea«, das einen frivolen Ton in die Sammlung bringt. Voigtländer's Nr. 68, das Schreiber damit ziemlich ungeschickt nachgeahmt hat, war in jener Zeit sehr beliebt, wie schon aus den Volksliedersammlungen zu ersehen war. Schreiber's Komponist, C. H., hat dazu unter seinem eigenen Namen Voigtländer's Melodie benutzt, nur wenig verändert, hat ihr aber einen anderen Baß gegeben[7]).

Voigtl. 68.



1) Rubert: Neue musikal. Arien Erster Theil mit 2, 3 Vokalst. etc. . . . 1647 Stralsund.

2) G. H. Weber: Singe- und Spiel-Arien, Teil 1—3, 1665/70, komponiert von Joh. Friedr. Zuber.

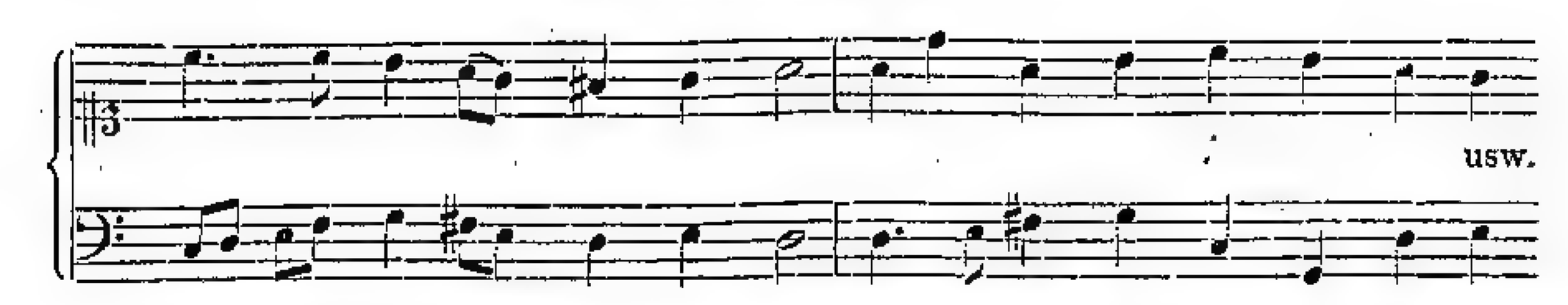
3) Refrain: »Eya Poleya So, so, so, schlag wacker tho / das Kind in Schlaf zu bringen«.

4) Voigtländer 16, 18, Einstmals als ich . . .; Greflinger I, 3.

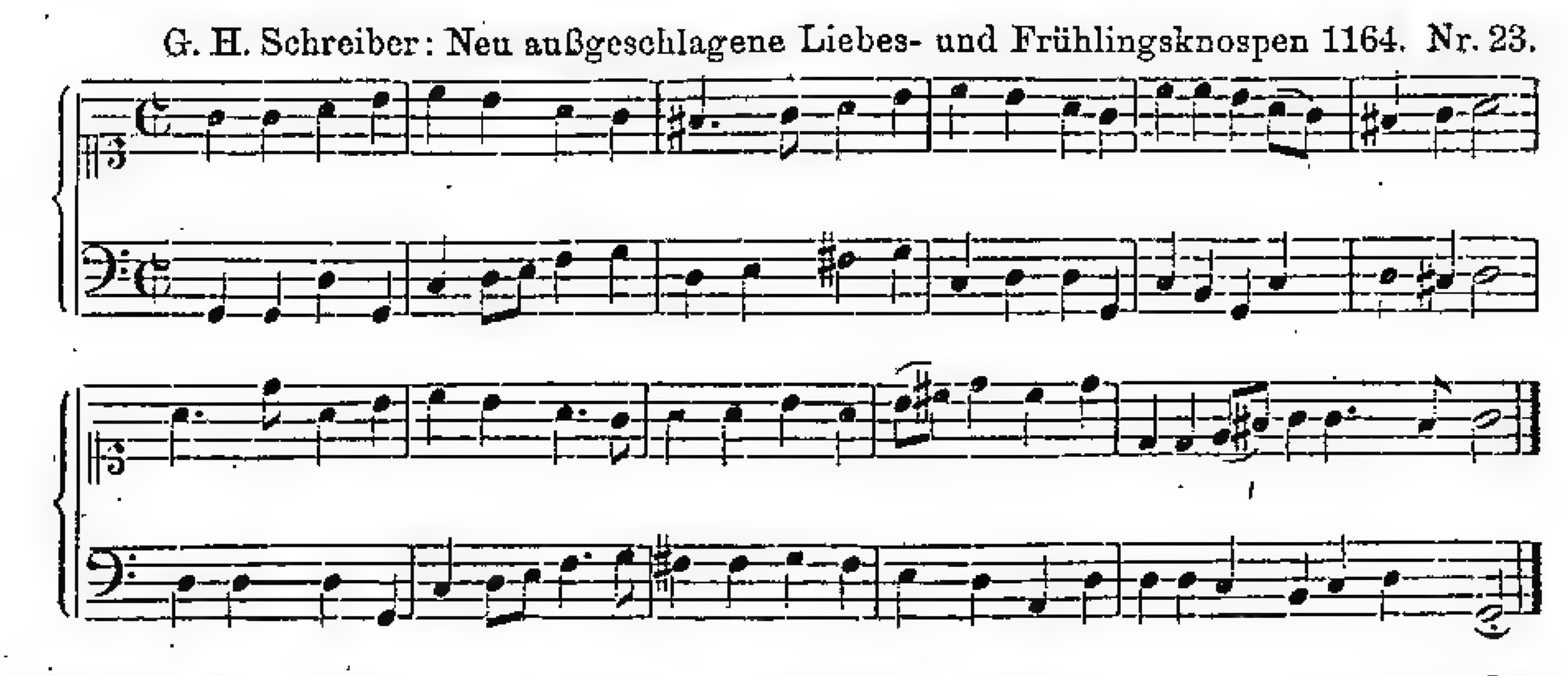
5) Auch bei Chr. Weise: Überflüssige Gedanken . . . 1671 ein Loblied auf die Kleinen. Vermutlich ist das kein Zufall.

6) Schreiber: Neu außgeschlagene Liebes- und Frühlingsknospen / d. i. . . . 1664; dazu . . . Nachschößlinge, auch 1664.

7) In der Vorrede weist er darauf hin, daß er manche Melodien nur »mit einem frembden Baß der Schlechte nach besetzet« habe.



G. H. Schreiber: Neu außgeschlagene Liebes- und Frühlingsknospen 1164. Nr. 23.



Einige Scherzlieder auf die mannsüchtigen Mädchen (Nr. 25 und 27) zeigen schwache Versuche Schreiber's, über die Schranken seiner Schäfer- und Liebespoesie etwas hinauszugehen. Ähnlich kann man über Joh. Jak. Löwe[1]) urteilen, wenn er zwischen 13 üblichen Liebes- und sechs lustigen Trinkliedern ein Mädchen nach einem Manne jammern läßt, ein Stück, bei dem unverkennbar Voigtländer's Nr. 60 Pate gestanden hat[2]), nur daß Löwe's »arme fromme Magd« etwas derber ausgefallen ist[3]). Übrigens ist Verfasser aller Texte des letzteren Joh. Georg Braun(e).

Alle diese Ent- und Anlehnungen Voigtländer gegenüber, die wir eben bei Hammerschmied und weiter bis bei Löwe festgestellt haben, sind nur vereinzelte Spuren von Nachwirkungen unseres Dichters. Unter den Kompositionen dazu zeichnen sich die von Zuber zu G. H. Weber's Arien aus; der Lübecker hat sich dem humoristischen Ton der Texte recht gut angepaßt, wie er sich auch in den anderen Stücken als tüchtiger Melodienerfinder zeigt. Im ganzen genommen konnte sich aber Voigtländer's humoristisch-satirische Lyrik dem Geiste der Zeit, der

1) J. J. Löwe: Einstimm. Neue Arien mit zweyst. Ritornellen über Joh. Georg Braunens C. I. H. weltliche Lieder. 2 Teile. Nürnberg 1682. Er nennt sich »auß Eysenach) Viennens. Austr.«, steht also wohl in österreichischen Diensten.

2) Es ist II. Teil Nr. 14. 1. Strophe: Ach ich arme Magd / Mein Unglück mich hefftig plagt / Daß ich ohne Mann muß sein / Und muß schlaffen stets allein usw.

Voigtl. 1. Strophe: Ach ich armes Mädchen klage / Daß nun meine besten Tage / Leider sind geflossen hin / Und ich ohne Mann noch bin.

3) Sie fleht sogar Gott um den Mann an, und es ist ihr egal, ob der Zukünftige »hinkt oder stinkt«.

Renaissance-, besonders der Schäferdichtung gegenüber nicht halten. Verfehlte auch seine Sammlung, wo sie irgend bekannt wurde, ihre Wirkung nicht, so hatte doch jene andere Dichtungsart entschiedenes Übergewicht. Erst fast 30 Jahre nach Voigtländer's Tode erstand ihm ein Genosse, und wie er selbst einen gewissen Gegensatz gegen die erste schlesische Schule darstellte, so trat Christian Weise[1]. — er ist jener Genosse — den zweiten Schlesiern, Lohenstein usw., und den Nürnberger Schäfern, Zesen, Birken usw., gegenüber und stellte dem Schwulst und der Geziertheit der Sprache, der Gesuchtheit der Gedanken eine einfache, volkstümliche Ausdrucksweise und Gedankenwelt entgegen. Doch muß man bei ihm den Begriff des Volkstümlichen sehr weit fassen, denn der berühmte Zittauer Pädagoge versteigt sich in seinen studentischen Jugendsünden, den »Überflüssigen Gedanken der grünenden Jugend«, 1671, die ihm später schweren Kummer machten, bisweilen auch zu groben Geschmacklosigkeiten, um nicht zu sagen Gemeinheiten. Freilich waren diese Gedichte das Lösegeld für Befreiung vom Pennaldienst, das er seinen Landsleuten zahlen mußte. Es herrscht ein freier, übermütiger, meist satirischer Ton in den Liedern, von eigener Empfindung ist nicht viel zu spüren, umso mehr wird von Liebe und vom Weibe geredet. An seine sächsischen Vorgänger auf diesem Gebiete, besonders an Voigtländer, erinnert noch mancherlei, so wenn er über die Qualen der Liebe klagt oder von der Sehnsucht der Mädchen nach Männern, von dem trostlosen Leben der Junggesellen berichtet, wenn er ironisch die Reize einer Häßlichen schildert usw. Doch ist auch hier schon der Ton gewöhnlicher, mehr dem täglichen Leben entnommen als bei seinen Vorgängern. Außerdem hat er das Gebiet seiner Gesellschaftssatiren viel weiter ausgedehnt, als es z. B. Voigtländer tut.

Dieser führt, wie wir sahen, in seinen satirischen Gedichten den Stoff in tausend kleinen Zügen aus und zeigt uns seine Frauen, Männer usw. von allen möglichen Seiten. Seine Gedichte sind daher fast alle länger als Weise's, der jenem in der Schärfe solcher Beobachtungen wohl nicht gleich kommt, der aber dafür wieder neue Typen einführt, wie den getreuen Hausknecht (II, 5) oder den Küster zu Plumpe (IV, 12)[2], und der ganz neue Stoffe recht hübsch mit satirischem Anhauch behandelt. So zeichnet er in I, 7, einen »Polnischen Tanz« mit »Nachsprung«, einen Tanzboden mit »Mädgen und Studenten«; recht treffend sind die einzelnen Tänzertypen herausgehoben. IV, 5 ist das Loblied auf die kleinen Leute, IX, 11 malt einen, den es nach Fleisch hungert. Von noch weniger Inhalt, aber volks-

1) Über ihn außer Goedeke, Gervinus, Koberstein besonders die vortreffliche Abhandlung von H. Palm: Chr. Weise. 1854 (Gymnas.-Progr. Breslau); über Weise's Lyrik darin S. 7 u. S. 12 f. Ferner C. Lemcke: Gesch. d. deutschen Dichtg. neuerer Zeit, I. 1871. S. 344 f.

2) Den man sehr milde einen »Gemütsmenschen« nennen kann. Besonders Strophe 16—18 sind von geradezu ekliger Rohheit.

tümlich-humoristisch sind die Treuebeteuerungen eines Liebhabers in VII, 9[1]); ganz inhaltlos ist VI, 7: »Eine Olle Putterie«; jede Zeile beginnt darin mit »Botztausend«. Man kann sagen, daß Weise noch viel tiefer ins Volk hinabgestiegen ist, viel prosaischer und platter dichtet und viel weiter von eigentlicher Volkspoesie entfernt ist als Voigtländer, dessen Jugend ja freilich an den Anfang des 17. Jhdts., d. h. noch in die letzten Zeiten der Gesellschaftsdichtung des 16. Jhdts. fällt. Beide Dichter beweisen, daß im Lauf des 17. Jhdts. sich der Begriff der Volkstümlichkeit verschoben hat, u. zw. nach der schlechteren Seite hin, aus der Volkspoesie wird populäre, bisweilen sogar Pöbeldichtung. Als Dichter im Sinne des 17. Jhdts, d. h. als Verfertiger vorschriftsmäßiger, glatter Verse, steht Weise zweifellos viel höher als Voigtländer, als Mitglied der sächsischen Schule zeigt er sich in seiner satirischen Neigung von diesem beeinflußt und bringt außerdem viel Neues, z. T. nicht Besseres, als Dichter im wahren und höheren Sinne bedeuten alle beide nichts. So läßt sich ihr Verhältnis zueinander vielleicht am kürzesten bezeichnen.

Bei dem großen Ansehen, das Weise in seiner Zeit als Dichter genoß, und von zeitgenössischem Standpunkt betrachtet nicht mit Unrecht, mußten die Musiker auf seine Gedichte aufmerksam werden. Es ist kein Zufall, daß gerade Johann Krieger zu denen gehört, die sie komponierten[2]), denn er war als städtischer Musikdirektor in Zittau Weise's Schulkantor und hatte u. a. zu dessen weltbekannten Schulkomödien die Musik zu liefern. Um diese mit Erfolg veröffentlichen zu können, komponierte er auch geistliche und weltliche Sachen des Gymnasialrektors[3]). Weise konnte sich zu dieser musikalischen Hilfe wirklich Glück wünschen[4]). Die weltlichen Lieder der »Musical. Ergetzlichkeit« enthalten eine ganze Reihe sehr hübscher Stücke, und es ist sehr interessant, den kolossalen Unterschied dieser Kompositionen von solchen aus den 1640—50er Jahren festzustellen. Rein äußerlich betrachtet fallen Krieger's Lieder in die Richtung der oben für Albert als charakteristisch angegebenen Art, sie gehen vielleicht mit Koloraturen noch sparsamer um. Aber Joh. Krieger klingt sozusagen viel moderner, seine Melodik ist viel glatter, flüssiger als die aller Nachfolger Albert's, außer diesem selbst kann nur Adam Krieger seinem Namensvetter darin gleich gesetzt werden. Es kommt jedoch noch manches dazu, was die Lieder Johanns unserm Geschmack näher bringt, nämlich die Anwendung von Quartsext- und Septimenakkorden[5]) und das Feststehen der Tonalität; mit den alten Kirchen-

1) »Die Kuh wird auf dem Seile tanzen / der Ochse wird Latein verstehen . . .« usw., »ehe ich Rosilis vergesse«.

2) M. G. Johann Krieger's Neue Musicalische Ergetzlichkeit / D. i. Unterschiedl. Erfindungen, welche Herr Chr. Weise in Zittau von Geistl. Andachten, Polit. Tugend-Liedern und Theatralischen Sachen bishero gesetzet hat. 1684.

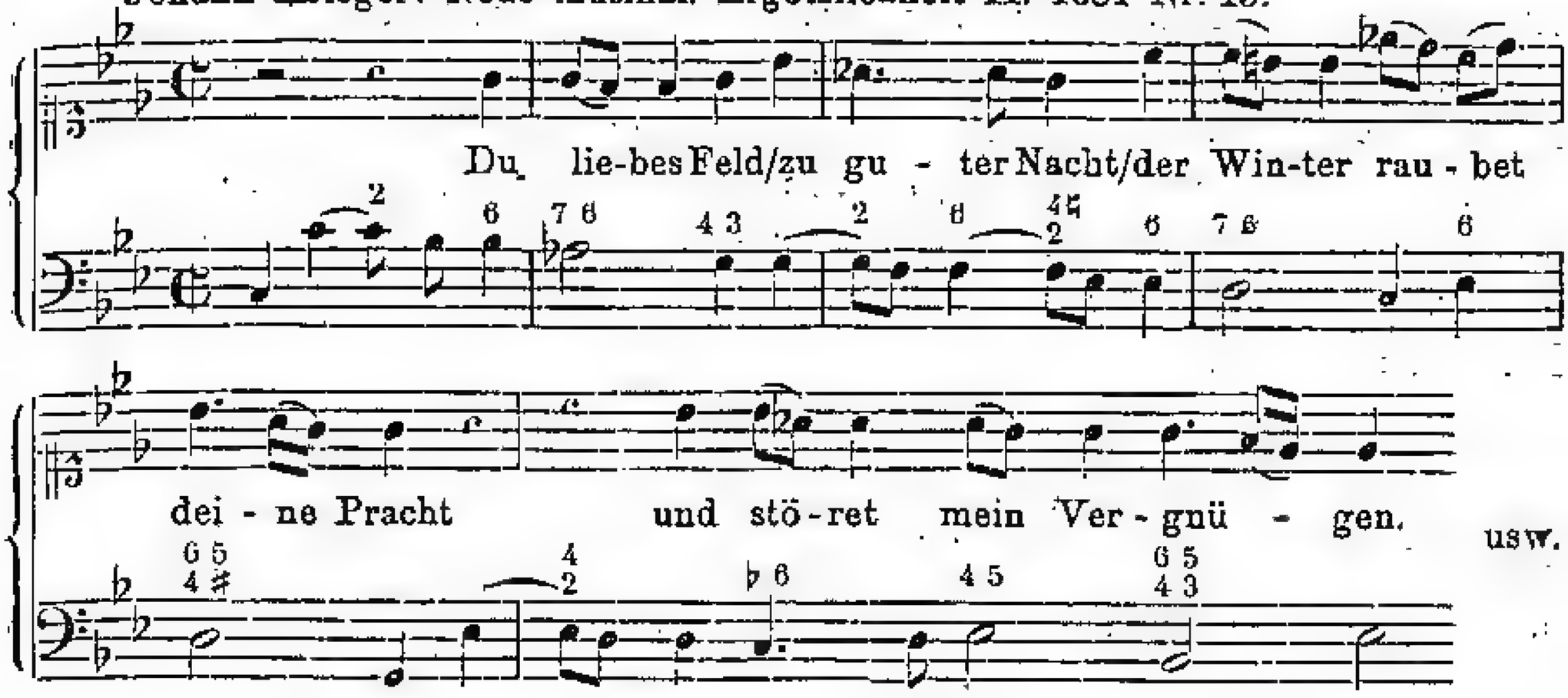
3) S. Krieger's Bericht in der Vorrede »An den Leser«.

4) Joh. Päzel's Kompositionen zu Weise's »Überflüssigen Gedanken . . .« habe ich nicht einsehen können.

5) Die sich, wenn auch nicht so häufig, auch in früheren Liedersammlungen finden,

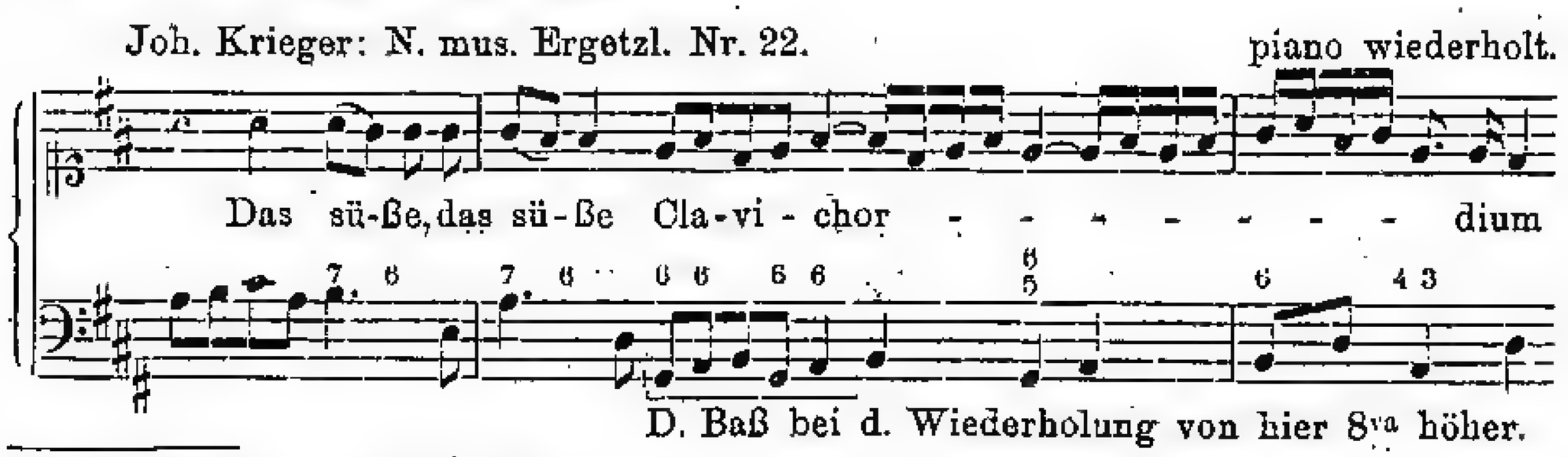
tonarten hat er nichts mehr zu tun, er bringt nur Dur und Moll. Und die Moll-Tonart benutzt er bereits sehr geschickt zur Stimmungsmalerei, während man bekanntlich in der ganzen Zeit vorher bis ca. 1670 auch sehr vergnügte Lieder in Moll hören kann, z. B. bei Greflinger ein Trinklied (IV, 12). Bei Joh. Krieger kann man bei einem Mollstück mit Sicherheit auf ernste oder traurige Texte rechnen, u. zw. bringt er da ganz vortreffliche Sachen wie das Winterlied (Nr. 13).

Johann Krieger: Neue musikal. Ergetzlichkeit II. 1684 Nr. 13.



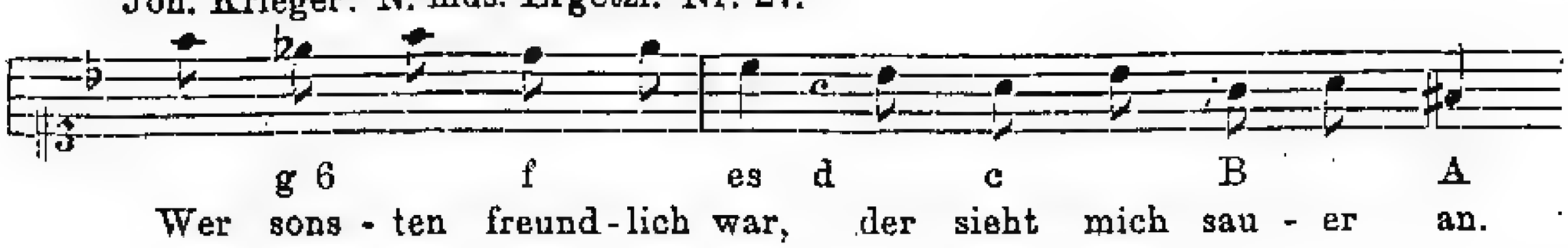
Untertützt wird diese Kunst noch durch harmonische Wirkungen, die man im Vergleich zur vorhergehenden Periode des Lieds fast als Kühnheiten bezeichnen möchte. Das genannte Lied z. B. strotzt von Sekundakkorden, die mit ihren wunderschönen weichen Auflösungen die melancholische Stimmung vortrefflich malen. Sehr gern wiederholt Krieger die letzte Zeile echoartig im piano; etwas Sinnendes, Nachdenkliches kommt dadurch in die betr. Lieder. Alte Mittel wendet er mit neuer Wirkung an, z. B. in Nr. 27 sieben hintereinander absteigende Sextakkorde, die auf einem übermäßigen Sextakkord ankommen: merkwürdig, wie das den Textausdruck erreicht. Sehr fein trifft Krieger die Stimmung eines, der die Einsamkeit sucht (Nr. 18), durch schöne Septimenvorhalte; reizend ist die Sentimentalität, mit der da einer sein süßes, lindes, stilles Clavichordium besingt.

Joh. Krieger: N. mus. Ergetzl. Nr. 22.



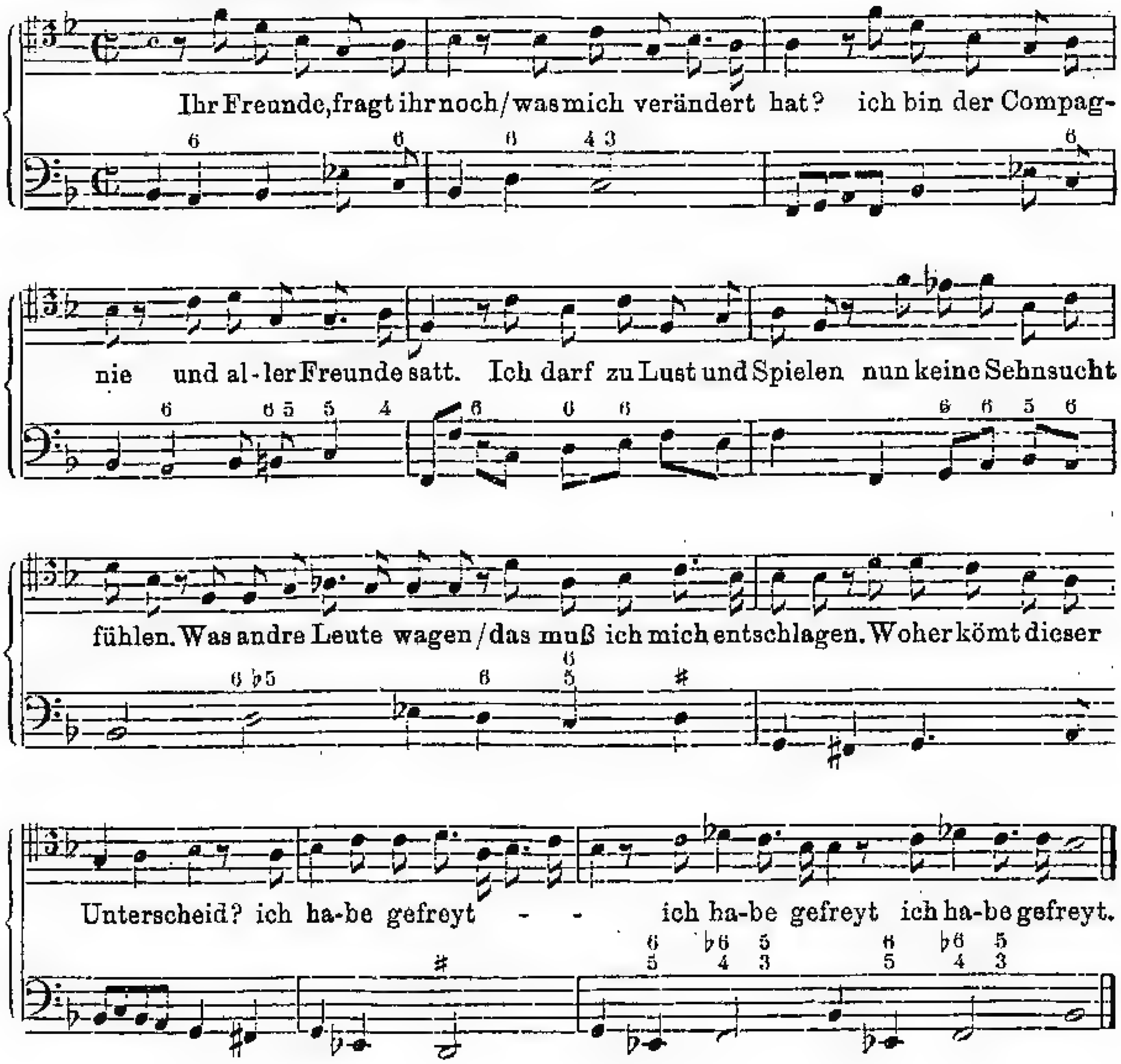
wie überhaupt alles, was oben an Krieger hervorgehoben ist, nicht bei ihm erst plötzlich zum ersten Male auftritt.

Joh. Krieger: N. mus. Ergetzl. Nr. 27.



Und auch ganz vergnügte Stimmungen gelingen Krieger gut. Von Weise's satirischen Gedichten sind bei ihm nicht viel vertreten: da ist der böse Einfluß der Ehe (Nr. 19), ein Lied von der Sucht nach dem Geld (Nr. 17), vom Kredit (Nr. 20) und von einer alten verliebten Frau (Nr. 26). Solche Texte scheinen aber Krieger weniger zu liegen, wenn er auch in Nr. 19 eine ganz überraschende, komische Wirkung erzielt durch plötzlichen Eintritt des Moll am Schlusse des ganzen Durstücks, wo der Sänger seine Veränderung zum Schlechten damit erklärt: ich habe gefreit.

Johann Krieger: ebendort Nr. 19.



Hier unterstützt die Musik die Satire des Textes ganz erheblich, sie unterstreicht sie gewissermaßen. Ferner im Lied von der Geldsucht ist das aufsteigende Motiv für die Worte: »Die Losung ist Geld, Geld, Geld« sehr charakteristisch. Gegenüber Voigtländer's satirischen Liedern sehen wir hier also den Fortschritt, daß auch die Musik absichtlich auf den Ton der Texte eingestimmt wird. (Das Gleiche werden wir in der Populärmusik finden [s. S. 89 f.].) Indessen gereichte Krieger dabei sein großes Können zum Nachteil; denn es brachte ihn dazu, auch die leichtesten Weise'schen Texte kunstvoll zu komponieren, und in dem Bestreben, es recht gut zu machen, versteigt er sich bei kleinen Scherzgedichten zu Passagenwerk und besonders gern zum Konzertieren verbunden mit Satzwiederholungen, so daß die Musik für den Text oft zu schwer wird und ihn erdrückt. Dadurch ist z. B. ein Lied wie Nr. 11 (Er verachtet sie, weil sie ihre »Küsse verkauft«) als Komposition des Textes verfehlt; es läßt von allen sechs Zeilen einer Strophe nur eine Halbzeile unwiederholt bei ständigem Konzertieren mit dem Baß. Diese großen Mittel sind für die unbedeutenden Worte ganz unangebracht. Da sich aber Ähnliches, nicht immer so schroff, öfter findet, so muß man bei Johann Krieger gegenüber der berechtigten Einfachheit und Naivität seiner Vorgänger im ganzen doch von einem Verfall der sächsischen Schule in der weltlichen Liedkomposition sprechen. Krieger's geistliche Lieder kommen für uns nicht in Betracht.

Voigtländer's Neigung zu Humor und Satire steht, wie wir sahen, in engster Verbindung mit der Volksdichtung seiner und der kurz vorhergehenden Zeit. In musikalischer Hinsicht hat dieselbe Periode als volkstümlichste Stücke die sog. Quodlibets. Sie haben im 16. bis Anfang 17. Jh. bekanntlich ihren Wert für uns besonders in der Fülle von alten Volksliedertexten und -melodien, die sie uns auf verschiedene Weise aufbewahrt haben. In vielen singen die Stimmen jede einen anderen Text. Dieser besteht dann stets in einer Aneinanderreihung von Bruchstücken der verschiedensten Volkslieder, ernste, sentimentale, scherzhafte, alle durcheinander, welche, den Zuhörern bekannt und meist auch durch die ihnen zugehörige alte Melodie gekennzeichnet, eben durch das Durcheinander ihre große Wirkung ausübten. Auch fremde Sprachen, lateinisch, italienisch, französisch werden mit hineingezogen, wie es aus derselben Zeit auch lateinische Quodlibets mit deutschen Einschiebseln gibt. In Deutschland ist ein sehr früher Vertreter für solche Art Volksmusik Schmeltzel, 1544[1]), dann z. B. Eckard, 1578[2]), im 17. Jh.

---

1) Schmeltzel: Guter seltzamer vnd künstreicher teutscher Gesang, Quodlibets u. s. w. Nürnberg 1544. Z. T. neugedruckt bei Eitner, das deutsche Lied d. 15. u. 16. Jh., Bd. I, 1876. Vgl. über Schmeltzel: Bienenfeld F. in d. S. B.

2) Bei Eitner a. a. O., Bd. II, 1883, S. 236.

der »Musicalische Zeitvertreiber«, 1609[1]). Die Aneinanderreihung von Fragmenten findet manchmal auch bei Texteinheit für alle Stimmen statt. Aber schon bei Schmeltzel gibt es Quodlibets von freierer Art, nämlich mit in sich abgeschlossenen Wortunterlagen: so. z. B. Lieder über Nasen, über Säcke, Tauben, Löffel usw. Da werden die unglaublichsten Arten dieser Gegenstände usw. aufgezählt, u. zw. mit großer Geschwätzigkeit, und diese beiden Elemente gaben den Grund zu ihrer komischen Wirkung. Wie wir sahen, hat Voigtländer später diesen Effekt, etwas modifiziert, auch in das einstimmige Lied eingeführt. Mit dem fortschreitenden 17. Jh. verschwinden die Volksliedfragmente aus den Quodlibets (Melch. Frank, Dan. Friederici), dafür gewinnen freie Erfindungen humoristischer Art das Übergewicht; so enthält die »Tafelmusik« 1652[2]) zwei Stücke von Tarqu. Merula, die die Pronomina *hic* und *qui* durchdeklinieren. Der Humor ist z. T. recht drastisch (in Nr. 2 eine wüste Schimpferei und Prügelei mit friedlichem Ausgang), teils sind die Lieder satirisch gehalten. Z. B. ist Nr. 8 mit dem Schluß: »O liebes Vaterland! O seeliges der alten Teutschen Leben!« eine bittere Verspottung eines großmäuligen, mit französischen Brocken um sich werfenden deutschen Raufbolds. Oder Nr. 9: ein Bauer, der sich bei einem Richter Recht holen will und von ihm so grob angefahren wird, daß er die Kuh, um die es sich handelt, und noch Wein dazu zur Besänftigung des Wütenden zum besten gibt. Die »Tafelmusik« erschien zehn Jahre nach Voigtländer's Sammlung. Wie dessen Zeit schon seine Satire herausforderte, von Moscherosch, Logau usw. gar nicht zu reden, so boten die dem dreißigjährigen Kriege folgenden Jahre erst recht Anlaß zu Hohn und Spott. Dem Vertreter der satirischen Literatur, Christian Weise, entspricht in der Musikgeschichte etwas später der »Musicalische Leute-Spiegel« 1687[3]), der, wie ein Niederschlag der gesamten Spottlust jener Zeit, eine ganze Reihe von Satiren vor uns ausschüttet. Es genügt, aus dem Index einige Überschriften anzuführen:

3) Von deß Teufels Kram / und wie derselbige nichts anderes als nur Häute feil habe (nämlich Karghäut, Faulhäut, Geilhäut, Bärenhäuter u. s. w.).

4) Von der meisten Weiber täglichen Verrichtung und Küchen Gedanken / oder Haus Muffty.

---

1) Musicalischer Zeitvertreiber d. i. Allerley seltzame Vapores vnd Humores ... Nürnberg 1609 mit Kompositionen von Lassus, Hassler, Erbach, Zangius, Luyton, Rost, Joh. Stephanus, Florius und Anonymen.

2) Teutsche mit New componierten Stucken vnd Couranten gemehrte kurtzweilige Tafel Music von Gesprächen, Dialogen, Quodlibet u. s. w. Constanz 1652. Nach Bekker, Tonwerke, von J. Banwart.

3) Musicalischer Leuthe Spiegel, d. i. ein Extract auß dem Weltberühmten Ertz-Schelmen Judas Tractat, welcher Spiegel sich ... darff sehen / und mit 1 Tenor-Singst. / nebenst 2 Violinen / doppelten General Baß (auch 2 Violen so ad placidum) hören lassen ... von einem deutschen Spaniol in Griechenland wie auch gedruckt daselbsten 1687.

5) Von den Hof-Dienern und Handwerks-Leuthen daselbsten / wie auch Künstlern und Frauenzimmern.
6) Von den heutigen Vögeln ... (gegen Säufer).
11). Von besonderen Angewohnheiten / so mancher im Reden einflicket.
u. a. m.

Man sieht aus diesen Proben zur Genüge, ein wie weites Gebiet in dem »Leuthe-Spiegel« der Satire zugänglich gemacht ist. Hier ist von Volksliedern im alten Sinn oder Anklängen daran gar keine Rede mehr, und doch sind es volkstümliche Lieder, in demselben Sinne wie Voigtländer's und noch mehr Weise's Satiren. Mit beiden hat der Leute-Spiegel auch genug Berührungspunkte, ein direkter Zusammenhang mit ihnen läßt sich aber nicht nachweisen. Es sind bei allen dreien Spottlieder auf Torheiten und Fehler des Volkes und der Gesellschaft, teilweise auch direkt Szenen aus dem Volksleben. Etwa 50 Jahre später, im »Augsburger Tafelkonfekt«[1]), tritt im Verhältnis dazu die satirische Seite wieder mehr zurück. Die Lieder sind lustig wie das »Quodlibet« (Nr. 1) oder das »*Miscellaneum*« (Nr. 9, mit dem Refrain: »Das wissen wir wohl [nicht]«), oder es sind hübsche Typen mit leicht satirischem Anhauch wie das durchtriebene Mädchen (Nr. 2) oder der Genügsame (Nr. 11), teils sind sie sentimentaler oder moralischer Natur (Nr. 7; 5 und 6). Nr. 4: *Stultorum plena sunt omnia* könnte irgendwie auf Voigtländer zurückgehen (Nr. 70: Es ist keiner so klug | er hat etwas vom Gecken); auch die Schlüsse stimmen merkwürdig überein[2]). Die Vermutung ist nicht so ohne weiteres abzutun: Rathgeber, der Verfasser des Tafelkonfekts, muß die ältere Literatur gekannt haben, denn er bringt als Nr. 8 ein Nasenlied, ganz ähnlich dem bei Schmeltzel 1544.

Von all den angeführten Quodlibets sind wie in textlicher so auch in musikalischer Hinsicht die interessantesten diejenigen des »Musical. Leuthe-Spiegels« von 1687. Denn die Musik wird darin systematisch zur Unterstützung der humoristischen Wirkung herangezogen, in mannigfacher Weise. Fast bei allen Stücken liegt die Tanzform vor: Intraden, Sarabanden, Giguen und Gavotten sind verwandt, der Rest nennt sich Arien; wir haben damit einige Bestandteile der französischen Instrumentalsuite vor uns. Der Gebrauch von Tänzen führt die musikalische Satire einen wichtigen Schritt über Johann Krieger hinaus. Sein Humor in der Musik,

---

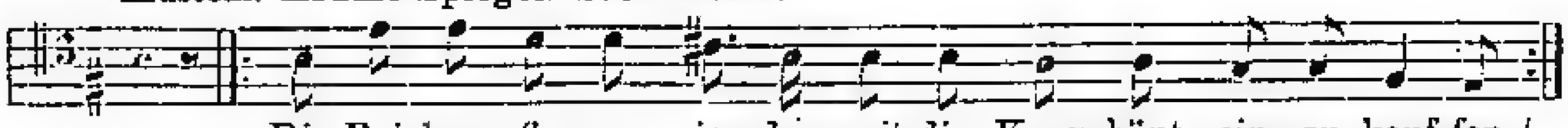
1) Ohren-vergnügendes und Gemüth-ergözendes Tafel-Confect; Bestehend in XII kurzweiligen Sing- oder Tafel-Stucken von 1. 2. oder 3 St. mit einem Clavier oder Violoncello zu accompagniren ... Von einem Recht gut- meynenden Liebhaber. 1733. Augspurg.

2)

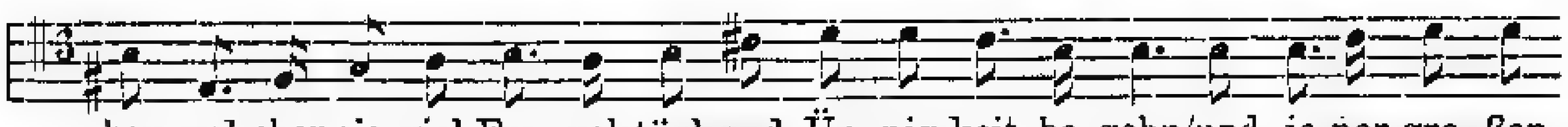
Tafel-Confect:	Voigtländer:
Der nicht wil närrisch seyn Der geb uns Bier und Wein Und bleib ein Naar allein.	Der nun nicht wil Narr mit seyn, Der verbleib ein Narr allein.

wie wir ihn beobachtet haben, ist viel feiner, musikalisch wertvoller, die Lieder des Leutespiegels nähern sich dem Couplet, auch hierin in den Spuren Voigtländer's, bei dem sich, auch durch Verwendung von Tanz- (und chanson-) Melodien, gleiche Wirkungen finden. Doch ist die Melodik des Leutespiegels viel mäßiger als die der von Voigtländer benutzten Musik. Aber auch das hat seinen guten Grund: durch Wiederholung eines Tones mehrmals hintereinander oder ebenso einer Phrase wird komische Geschwätzigkeit erzielt (besonders gern natürlich da, wo sie auch im Text vorliegt), wieder ein Effekt, den wir auch bei Voigtländer fanden und vor ihm bei Schmeltzel. Er wirkt jetzt aber mehr, da die einzelnen Strophen ohne jeden Einschnitt, oft auch ohne jede Pause hintereinander abgesungen werden. Geschieht die Wiederholung des Tons oder der Phrase sequenzenartig auf höheren Stufen, so steigert das die Lebendigkeit des Ausdruckes; aus demselben Grunde geht sehr häufig gegen Ende der gerade in den ungeraden Takt über. Das ist schon ein altes Mittel, ebenso wie vergnügte Koloraturen auf die Worte: tanzt, lachen. Aber auch die Ausschmückungen wirken komisch, wenn sie Worte wie: Kragen, aufpas-sen, kramant-zen in die Länge ziehen. Das Tollste an Humor leistet das elfte Stück, von den Leuten, die die Angewohnheit haben, bei jedem Satz irgend eine bestimmte nichtssagende Redewendung zu wiederholen, z. B. »wie Ihr desgleichen« oder »recht also!«. Der amüsante Text gelangt dadurch zu überaus komischer Wirkung, daß ganze lange Sätze auf demselben Ton gesungen, nein deklamiert werden. Dabei ist besonders hübsch die Beobachtung, daß der Knecht, der jene erste Floskel: »wie Ihr desgleichen« an sich hat, sie immer in der Tonhöhe des vorangehenden Satzes einfließen läßt, während das »recht also« sich durch markante Sprünge um so aufdringlicher von der Rede abhebt.

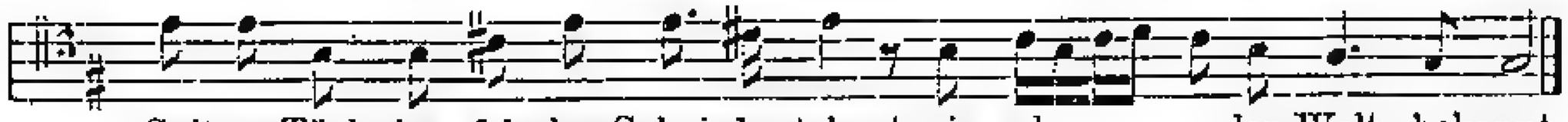
Musical. Leuthe-Spiegel. 1687 No. 3.



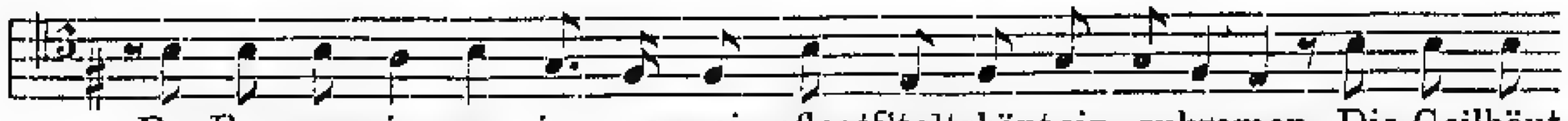
Die Reichen pfle-gen je-der-zeit die Karg-häut ein-zu-kauf-fen /
Stu-den-ten und der-gleichen Leut/der Frey-häut stets nachlauf-fen /



bey wel-cher sie viel Fre-velstück und Üp-pig-keit be-gehn/und je-ner gro-ßen

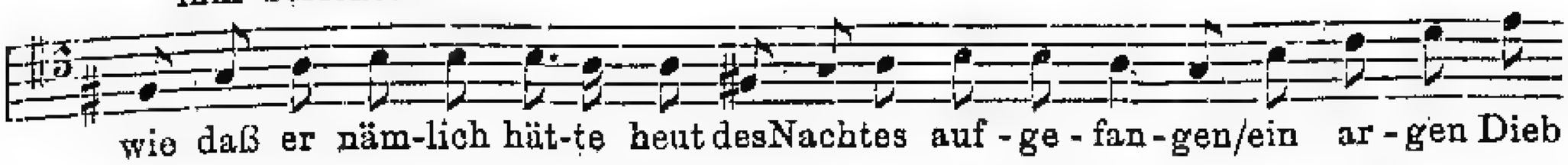


Geitzes-Tück im falschen Schein bestehn / wie al - ler Welt bekannt.

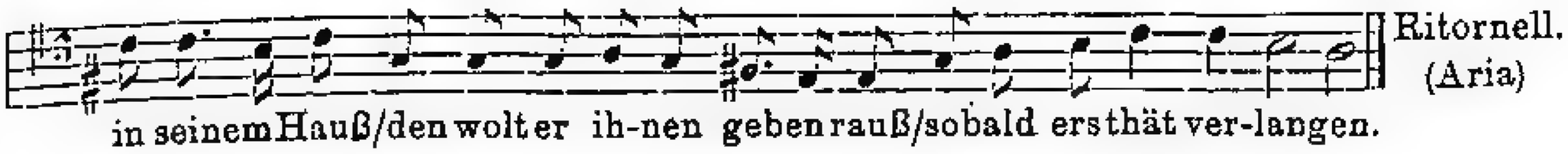


Das Frau-en-zim-mer ins ge-mein pflegt Stoltzhäut ein-zukramen. Die Geilhäut
usw.

Musical. Leute-Spiegel No. 11. Ein Knecht soll zum Landrichter gehen und ihm berichten:

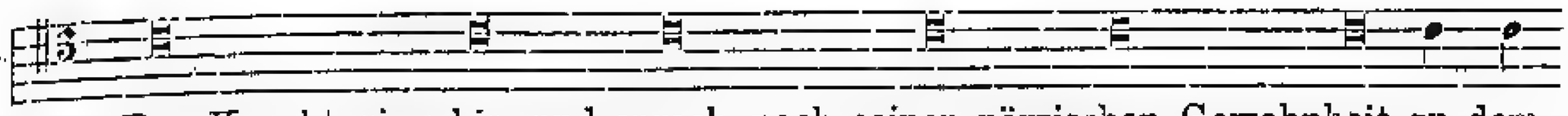


wie daß er näm-lich hüt-te heut des Nachtes auf-ge-fan-gen/ein ar-gen Dieb



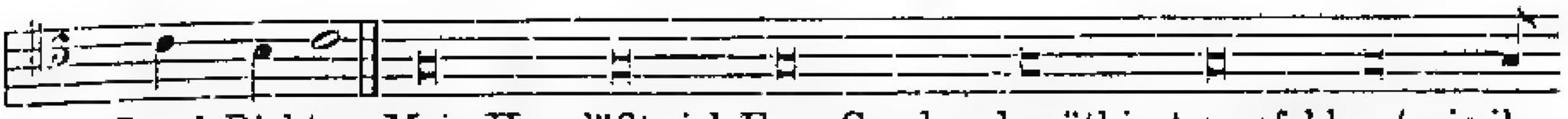
Ritornell. (Aria)

in seinem Hauß/den wolt er ih-nen geben rauß/sobald ers thät ver-langen.



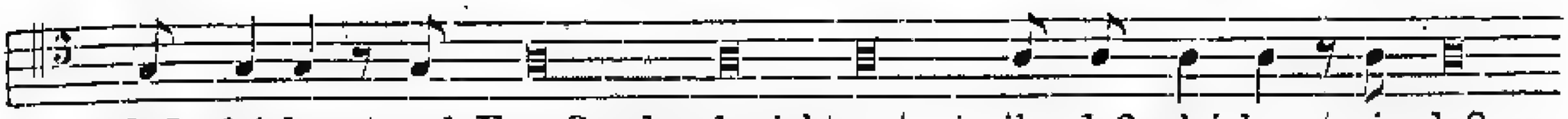
Der Knecht ging hin und sprach nach seiner närrischen Gewohnheit zu dem

A A A A A A F



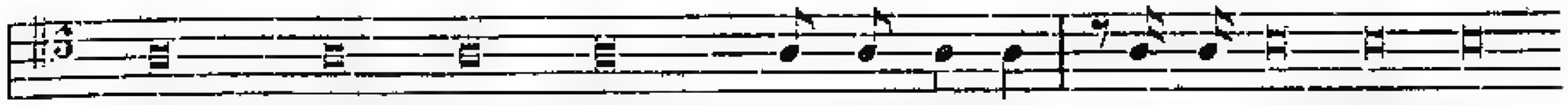
Land-Richter: Mein Herr läßt sich Euer Gnaden demüthigst empfehlen / wie ihr

G c c c c c c c



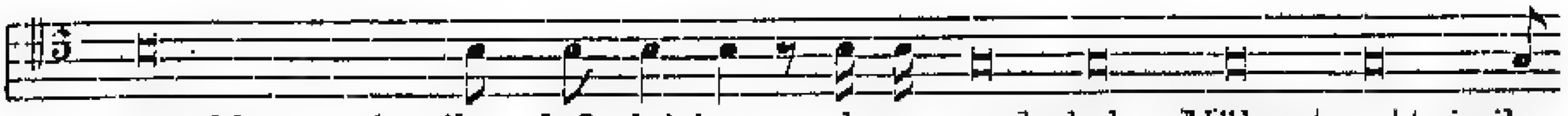
deß gleichen / und Eur Gnaden berichten / wie ihr deß gleichen / wie daß er

c F F D



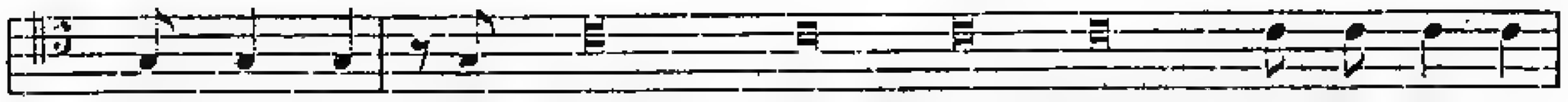
heut in der Nacht einen Dieb / wie ihr deß gleichen / welcher eingebrochen u.

D D G



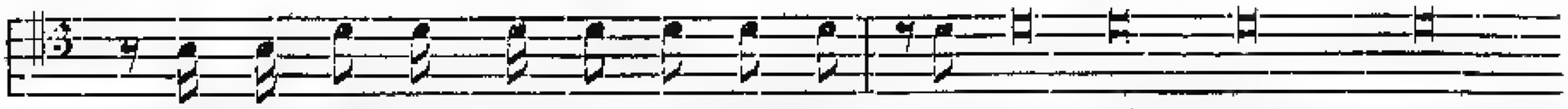
gestohlen wie ihr deß-gleichen oh-ne sonderbahre Müh ertappt/wie ihr

E E



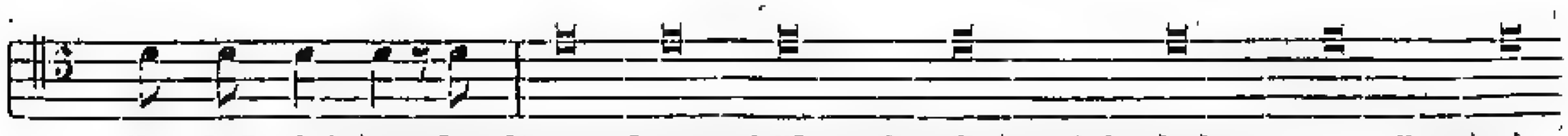
deß-glei-chen / lässt dero halben Eur Gnaden bitten / wie ihr des-gleichen

A A A A



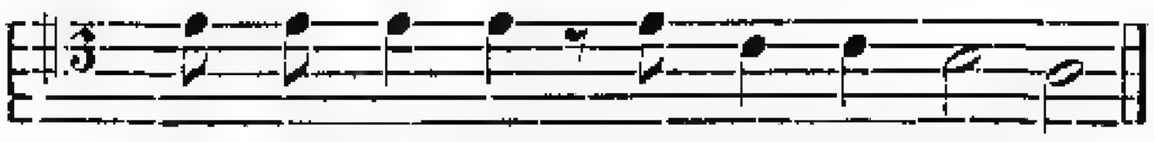
durch den Büt-tel / wie ihr deß-gleichen / abholen und einstecken lassen / wie

F F D D



ihr deß-gleichen damit er seinen gebührenden Galgenlohn bekommen möge / wie

G c c c c



Ritornell. (Aria)

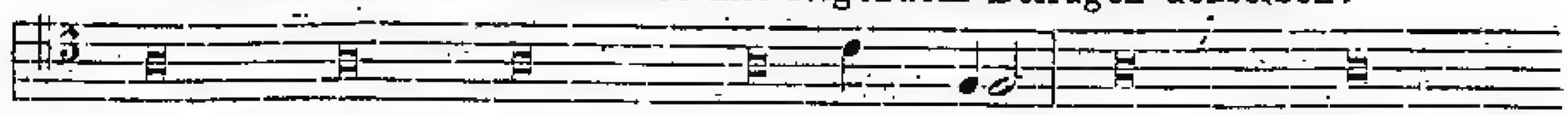
Der Richter antwortet in derselben Art.

ihr deßglei-chen / wie ihr deß-glei-chen.

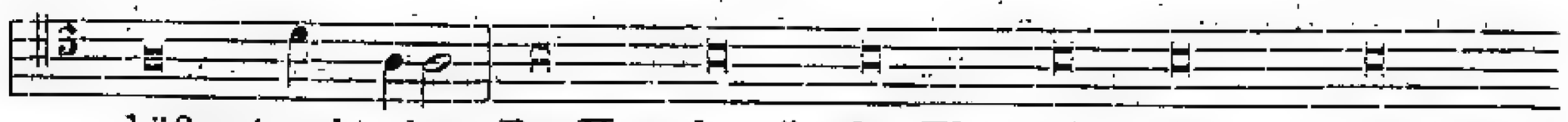
c c c A D E A

7 4♯ ♯

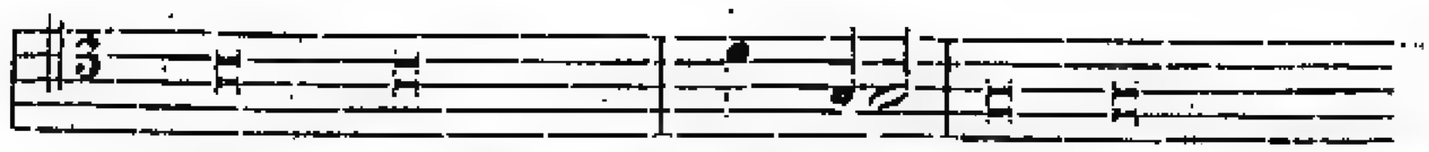
Recht also. Ein Fuhrmann ist mit seinem Wagen umgestürzt. Der »Recht also« kommt dazu und condoliret mit folgendem Befragen denselben:



Du mein Gott wie seid ihr umgangen / Recht also / jetzt müsst ihr den Schaden
F F F D



büßen / recht also / Der Herr dem ihr den Wein führt wird euch wol keinen
D G G G



Kreutzer nachlassen / recht also. / u. s. w. Er wird schließlich von dem erbosten
G G C Fuhrmann verprügelt.

Nimmt man zu alledem die ganze Fülle anderer auch hübsch getroffener Stellen, so kann man den »Musikalischen Leute-Spiegel« im ganzen als eine sehr tüchtige Leistung volkstümlicher humoristisch-satirischer Kunst bezeichnen, die eben deswegen auch von allgemeinem Interesse ist, und daneben für uns speziell von Wichtigkeit, weil der »Leute-Spiegel«, von den oben genannten Quodlibets der erste Vertreter des Sologesangs mit Begleitung, eine Richtung ausbaut, die durch Voigtländer in das einstimmige Lied hineingekommen ist, weil er die Verbindung eben des Sololieds mit volkstümlichem Humor über Voigtländer hinaus zu einer ganz engen machte. Über Voigtländer noch hinaus durch noch größere Popularisierung von Text und Musik; der Anfang der humoristisch-satirischen Couplets aber ist bei ihm zu suchen.

Eine wie große Rolle diese Gattung Lied noch heute spielt, ist ja bekannt. Natürlich haben sich Musik und Text, namentlich die letzteren, den Fortschritten der Zeit gemäß gewandelt, aber der Inhalt der Stückchen ist zum großen Teil derselbe geblieben. Die satirische Kritik erstreckt sich nur über noch weitere Gebiete, sie wird raffinierter, effektvoller, die Wirkung liegt in »Pointen«. Wenn man z. B. in einem Berliner Theater von einer ganz modernen *Diseuse* ein Lied von Frank Wedekind vortragen hört: »So ward Christus geboren im Stall zu Bethlehem«, wenn dann dieser Gedanke weiter durchgeführt wird, um bitter genug zu schließen: es wäre ein Lied für die Armen, ihnen zum Trost, ein Reicher wäre bei der Geburt Christi nicht zugegen gewesen, wer denkt da daran, daß auch im 17. Jh. im Deutschen Lied der soziale Gegensatz zwischen Arm und Reich eine große Rolle spielt? Dieselbe Künstlerin trug weiterhin noch eine Satire auf sittliche Zustände im Volk vor, die an Deutlichkeit hinter ähnlichen Gedichten aus Voigtländer's Zeit nicht zurückstand. Dies ein paar Beispiele aus der Masse oder sogar Unmasse, die sich anführen

ließen. Die Musik trat dagegen ganz zurück bei jenen Stückchen, sie war bei dem ersten in der Weise eines Wiegenliedes, bei dem zweiten tanzartig gehalten, hatte also bei dem ersten auch in der Form eine Erweiterung erfahren. So kann man überhaupt alles, was heute als »Humorist«, als Sänger von »Schnadahüpferln«, diesen ganz urvolkstümlichen Scherzliedern, Soubrette usw. usw. auftritt, zu der Art rechnen, für die unser dänischer Hoftrompeter im 17. Jh. zuerst den Typus aufstellte. Daß aber Sachen aus dessen Zeit auch heute noch als wirksam gelten, nachdem sie etwas gekürzt, modern bearbeitet worden sind, das kann man aus Sammlungen sehen wie »die zehnte Muse« von Maximilian Bern (Berlin 1902), die Fleming's Kußlied (Nirgends hin als auf den Mund), Heinr. Albert's »Deutsches Mädchen« (Ihr mit Rosen auf den Wangen) und auch 3 Lieder von Greflinger, alle bearbeitet, bringt (Schweiget mir von Frauen-Nehmen; Lasset uns scherzen; Flora meines Lebens Leben). Den Zweck der ganzen Sammlung deutet der Nebentitel: »Dichtungen vom und für's Brettl« deutlich an. Auch Voigtländer ist mit einigen Liedern, übrigens nicht für ihn charakteristischen, in einer modernen Bearbeitung erschienen, nämlich in dem wenig bekannt gewordenen »Deutschen Liederkranz«, herausgegeben von dem Liederkomponisten und Kritiker Karl Banck (1865); außer den vier von Voigtländer sind noch acht Lieder von Albert und eins von Nauwach darin enthalten[1]). Banck verzichtet selbst von vornherein auf eine musikgeschichtlich wertvolle Leistung[2]); sieht man dem entsprechend von einer historischen Betrachtung ab, so kann man seine Bearbeitung als eine sehr geschickte bezeichnen, die sich möglichst eng an die Originale hält.

1) Von Albert: IV, 5, 22, 17 III, 4, II, 13, 17, III, 15, I, 6; von Voigtländer Nr. 27, 45, 49, 90. Erschienen 1865, wie mir die Verleger Breitkopf & Härtel gütigst mitteilten.

2) Vgl. seine Einleitung, die nur der Schluß ist eines längeren, ebenfalls unbekannt gebliebenen Aufsatzes: Ein Beitrag zur Kenntnis des deutschen lyrischen Gesangs im 17. Jh. in der »Allg. Mus. Ztg.«, herausgg. von S. Bagge N. F. 3, 1865, Spalte 768. Der Aufsatz ist ganz gut, wenn er auch nichts Neues bringt.

Zur Biographie Christian Ritter's.

Von

Tobias Norlind.

(Tomelilla.)

In der »Riemann-Festschrift« befindet sich ein Aufsatz über »Christian Ritter, ein vergessener deutscher Meister des 17. Jahrhunderts«[1]) von Richard Buchmayer. Da Ritter einige der bedeutendsten Jahre seines Lebens in Schweden zubrachte, hat der Verfasser den Aufenthalt in Schweden zu bestimmen versucht. Der Universitätsbibliothekar Dr. Annerstedt, an den Buchmayer sich gewandt hatte, konnte in der Kgl. Bibliothek und in der Musikalischen Akademie zu Stockholm nichts finden. B. mußte sich also bei seinen Zeitangaben mit Wahrscheinlichkeiten begnügen. Meine Studien »Musikgeschichte Schwedens 1630—1730« und »*Svensk musikhistoria*« waren herangezogen worden, aber auch da war nichts über Ritter zu finden. Da Ritter sich selbst schwedischer Kapellmeister nennt, kann man sich mit Recht wundern, daß er in schwedischen Quellen nicht öfter erwähnt wird. B. sagt hierüber:

»Ob er im Jahre 1688 direkt in seine schwedische Stellung zurückgekehrt ist, läßt sich nicht nachweisen; es ist jedoch wahrscheinlich, da er zwei Jahre später, nach dem Tode Gustav Düben's, zum wirklichen schwedischen Kapellmeister ernannt wurde. Merkwürdigerweise hat Tobias Norlind, ..., diese Tatsache nicht erwähnt«. (S. 370.)

Der Verf. vermutet, daß in Schweden noch einige Aktenstücke über Christian Ritter zu finden seien, und hofft durch mich diese zu erhalten. Ich fühle mich also verpflichtet, in dieser Sache das Wort zu ergreifen, indem ich eine Reihe von Daten mitteile, die ich vor zehn Jahren gelegentlich meiner Düben-Studien hauptsächlich in den Hofrechnungen (*hofstaten*) des Schloßarchivs zu Stockholm gefunden habe. Auch die Reichsrechnungen (*riksstaten*) und Theaterakten (*handlingar rörande teatern*) im Reichsarchiv boten dazu ergänzende Details.

Nach Buchmayer's Feststellungen wurde Ritter, der einige Jahre vor 1650 geboren ist, in den siebziger Jahren in der Halleschen Hofkapelle angestellt. Etwa 1678 begab er sich über Hamburg und Lübeck nach Stockholm, wahrscheinlich in der Gesellschaft des Sängers Jakob Kremberg. Nach sechsjährigem Aufenthalt in Stockholm wurde er dann 1683 als Vizekapellmeister und Kammerorganist in Dresden angestellt. Hier blieb er fünf Jahre, um sich wiederum nach Stockholm zu begeben, diesmal als Kapellmeister. »Ungefähr« 1697 hat er dann Schweden abermals verlassen. Zwei Aktenstücke vom Anfang des 18. Jahrh. nennen noch einen »Kgl. Musikant Gottfried Ritter«. Das erste aus der Zeit

1) Riemann-Festschrift. Gesammelte Studien. Lpzg. 1909, S. 354—380 mit Mus.-Beil.

1699—1703 behandelt seine Schuldenverhältnisse, das andere aus dem Jahre 1705 bezeugt, »daß er, der mit seiner Liebsten zusammenwohnte, sich als Mietgast anständig aufgeführt habe«. Dieser Gottfried Ritter ist wahrscheinlich ein Sohn Christian Ritter's gewesen.

Buchmayer's Datierung wird von unsern Akten im allgemeinen bestätigt. Nur muß der erste Aufenthalt Ritter's in Schweden um einige Jahre kürzer angenommen werden. Die Hofrechnungen erwähnen Ritter erst in den drei letzten Vierteljahren 1681; seine Anstellung in der schwedischen Hofkapelle ist also auf den 1. April 1681 festzusetzen. Sicherlich hat er sich aber schon vorher in Schweden aufgehalten. Seine Aria »auf Herr Rehnschildts begrebnuss« muß vor 1681[1]) entstanden sein, da der Premierminister Rehnsköld am 12. Okt. 1680 starb. Ins Jahr 1681 fallen drei weitere Kompositionen: *Miserere Christe mei*[2]), »Wie lieblich sind deine Wohnungen«[3]) und das der deutschen Kirche in Stockholm gewidmete »teutsche Vater unser«[4]). Vielleicht ist diese letztgenannte Komposition kurz vor dem 1. April 1681 zu datieren und als eine Widmung an G. Düben zu betrachten, der durch sie bewogen werden sollte, Ritter in die Hofkapelle aufzunehmen.

Daß Ritter von Anfang an hier eine angesehene Stellung einnahm, geht daraus hervor, daß er als erster unter den Musikanten rangiert mit dem höchsten Gehalt von 450 Talern. Sein Vorgänger an dieser Stelle, Pierre Verdier[5]), erscheint jetzt erst in dritter Linie. Obgleich Ritter nur »Organist« genannt wird, steht er also dem Kapellmeister am nächsten. Durch seinen Eintritt schloß sich anscheinend eine Lücke wieder, die im Juli 1679 durch den Weggang des Organisten Christian Geist entstanden war. Dieser hatte sich seit 1671 als Komponist namentlich für die Hoffestlichkeiten als eines der tüchtigsten Kapellmitglieder bewährt.

Schon im Anfang des Jahres 1682 wird Ritter als Vizekapellmeister geführt, allerdings ohne Erhöhung seines Gehaltes. Seine Tätigkeit läuft jedoch mit dem Ende desselben Jahres ab; in den Rechnungen für 1683 ist sein Name nicht mehr zu finden. Ritter's erster schwedischer Aufenthalt umfaßt also die Zeit von Herbst 1680 bis Ende des Jahres 1682. Daß seine Verbindungen mit Schweden noch während seiner Dresdener Tätigkeit weiter bestanden, dafür sprechen zwei Kompositionen, die 1684 komponiert und in Upsala erhalten sind: »Alles was ist auff dieser Welt« (63 : 14a) und »Nun freut euch lieben Christen« (63 : 18), die erste sogar mit schwedischem Text versehen: »*Allt hwad på denna werlden är*«.

---

1) Bibl. Ups. Caps. 63 : 22. Bei Buchmayer S. 365 erwähnt.
2) B. U. 63 : 17 und 86 : 44, Buchm. S. 366.
3) B. U. 63 : 21 und 84 : 101, Buchm. S. 365.
4) B. U. 63 : 20 und 85 : 77, Buchm. S. 366 f.
5) Siehe *Svensk Musikhistoria*, S. 84 f.

Der zweite schwedische Aufenthalt Ritter's beginnt schon mit Neujahr 1688, wo er das Gehalt für das ganze Jahr erhält. Schon von Anfang an heißt er Vizekapellmeister, rangiert unmittelbar nach Kapellmeister G. Düben und bezieht von allen Kapellisten das höchste Gehalt (Gustaf Düben 900 T., Ritter 500 T. und P. Verdier 450 T.). Hofkapellmeister Gustaf Düben jun., seit 1685 in der Hofkapelle angestellt, erhielt nur 400 T. jährlich. In den Jahren 1689 und 1690 weist der Kapelletat keine Änderung auf.

Die Zeit der Anstellung Gustaf Düben's jun. als Kapellmeister bleibt etwas dunkel. Ist Gustaf Düben d. Ä. Kapellmeister bis zu seinem Tode (19. Dez. 1690) gewesen, so muß der jüngere Düben seine Stellung in der Hofkapelle im Jahre 1689 aufgegeben haben, denn nur der Kapellmeister Gustaf Düben wird genannt. Am wahrscheinlichsten ist es wohl, daß Düben jun. schon 1689 Kapellmeister wurde, und der Vater sich gleichzeitig zurückzog. Da Düben d. Ä. 1688 schon 64 Jahre alt war und der Hofkapelle 40 Jahre hindurch angehört hatte (seit 1648), so konnte er wohl einen Vizekapellmeister gebrauchen. Die Anstellung Ritter's 1688 muß daher wohl Kapellmeister-Verpflichtungen mit sich gebracht haben, obgleich Düben d. Ä. 1688 nominell Kapellmeister blieb und Düben d. J. dem Titel nach 1689 Kapellmeister wurde. Die Benennung Ritter's in den folgenden Jahren wechselt sehr. 1691 heißt er nur »Musicant«, wie die anderen Kapellmusiker. Besonders interessant ist seine Bezeichnung im Jahre 1692; der Titel »Musicant« ist hier mit Bleistift durchstrichen und durch »*Vice Kapellmästare*« ersetzt. 1693 wird er nur »Organist« genannt, 1694 und 95 wieder »Musicant«, ebenso in den Schloßarchiv-Rechnungen für das Jahr 1696. Im Reichsarchive für dasselbe Jahr heißt er aber »Vizekapellmeister« neben »Capell Maister Düben«; 1697 und 1698 wieder nur »Musikant«. Sein Gehalt ist aber die ganze Zeit stets 50 Taler höher als das der anderen Musiker (500 Taler).

In den Rechnungen des Schloßarchives für 1699 steht Ritter zwar noch mit seinem vollen Gehalt verzeichnet; wichtige Aktenstücke des Reichsarchives beweisen jedoch, daß in diesem Jahre einschneidende Veränderungen vor sich gingen, die auch Ritter betrafen. Der König hatte am 22. Aug. eine französische Theatertruppe angestellt. Unter diesen befanden sich u. a. 4 Violinisten und Oboisten nebst 4 Sängern[1]). Die Gehälter dieser Musiker sind im allgemeinen viel höher als die der Hofkapellisten. So bezieht ein Kontrabassist 700 Taler, eine Sängerin 800, der Orchesterchef und Violinist Renault 600 Taler, also 100 Taler mehr als Vizehofkapellmeister Ritter. Fast gleichzeitig mit der Ein-

1) Crusenstolpe, *Huset Tessin* III, 293 ff. — Silfverstolpe, *Sv. teaterns äldsta öden*, S. 52 ff.

berufung der französischen Theatertruppe erhielt auch die Hofkapelle neue Statuten vom 24. Nov. 1699[1]. Die Gehälter der Musiker werden hier in drei Klassen geteilt: 450 T., 400 T. und 300 T. Die Übungen sollen ein oder mehrere Male wöchentlich stattfinden. Gleichzeitig mit diesen neuen Statuten wurden zwei Listen dem König vorgelegt, deren eine den Personalstatus des Jahres 1699, die andere ein Projekt zu einem neuen Personalstatus für das nächste Jahr nebst den Gehaltsziffern enthält[2]. In der ersten lesen wir: »*Capellmestare* Düben 600 *daler*, Musicanten Ritter 500, Werdier 450« etc. Bei Ritter ist aber zugefügt, daß er den Abschied erhalten hat (»*har erhollit afskedh*«). Die zweite Liste nennt nur: »Hoff Intendanten Gustaf Düben 950, *Capellmästaren* Anders Düben 600, Musicanten Pierre Werdier 450« usw. Mit dieser zweiten Liste stehen die Rechnungsbücher des Jahres 1700 im Einklang. Der König hat also die zweite Liste ohne Änderungen sanktioniert.

Es entsteht nun die Frage: Hat Ritter freiwillig oder gezwungen sein Amt niedergelegt? Die neuen Statuten können schwerlich seinen Abgang bewirkt haben, denn sie bestätigten ja im allgemeinen nur die alten Verpflichtungen der Musiker. Eher werden die neu angenommenen französischen Musiker die Triebfedern gewesen sein, denn ganz sicher fühlten sich die alten deutschen Musiker durch die allmählich überhandnehmende französische Geschmacksrichtung zurückgesetzt. Jedoch auch sie scheinen Ritter nicht allein verdrängt zu haben. Es waren andere persönliche Verhältnisse, die den Ausschlag gaben.

Von Gustaf Düben jun. als Musiker wissen wir sehr wenig. Sein Name erscheint auf den Musikalien vom Ende des 17. Jahrh. gar nicht, während wir Anders Düben's Namen sehr oft antreffen. Gustaf Düben jun. war jedoch schon lange vor seiner Anstellung als Hofkapellmeister ein wohlbekannter Hofmann, der zusammen mit seiner Schwester Emerentia sehr vertraulich mit den Königskindern verkehrte. Gustaf war seit 1682 Kammerpage bei dem Kronprinz Karl (nachher Karl XII.), Emerentia wurde 1690 Pflegerin der Prinzessin Ulrika Eleonora, der Schwester Karls XII. (nachher Königin). Von Gustaf weiß man, daß er dem König sehr lieb war und ihn überallhin begleitete. Schon im ersten Regierungsjahr des Königs, 1698, wurde er geadelt. Zwischen Emerentia und Ulrika Eleonora wurde das Freundschaftsband nicht minder stark. Auch sie wurde mit ihren übrigen Brüdern 1707 geadelt. Hieraus scheint hervorzugehen, daß die Stellung der Familie Düben am Hofe sehr einflußreich war und daß Gustaf Düben, obgleich er ganz sicher nur ein mittelmäßiger Musiker war, sehr wohl eine Ehrenstelle als Hofkapellmeister einnehmen konnte. Unter ihm wurde Ritter dadurch so gut wie

1) In Wieselgren, *De la Gardies* Archiv XIII, 113 gedruckt.
2) *Handl. rör. teatern.* Reichsarchiv, Stockholm.

selbständiger Leiter der Hofkapelle. Diese Sachlage änderte sich gewaltig beim Abgang Gustaf Düben's im Jahre 1698. Anders Düben war ganz und gar Musiker und wollte darum auch die Kapelle allein leiten. Somit wurde Ritter überflüssig, mehr oder weniger gutwillig mußte er sich also zurückziehen.

Daß Ritter bei seinem zweiten Aufenthalt in Schweden eine Ausnahmestellung als Musiker einnahm, scheint auch aus anderen Umständen hervorzugehen. Die Hofkapelle bestand seit den siebziger Jahren regelmäßig aus einem Kapellmeister, 12 Musikanten und 2 Diskantisten. Seit der Anstellung Ritter's 1688 ist die Kapelle um ein Mitglied vermehrt: Kapellmeister, Vizekapellmeister, 12 Musikanten und 2 Diskantisten. Erst 1699 tritt hierin eine Änderung ein. In diesem Jahre ist Anders Düben Kapellmeister, Ritter Musikant, ihm folgen 11 weitere Musikanten; im Jahre 1700 amtieren wieder Gustaf und Anders Düben nebst 11 Musikanten und schließlich vom Jahre 1701 ab nur Kapellmeister und 11 Musikanten (mit 2 Diskantisten wie immer). 1699 müssen wir also Ritter als »Musikant« mit den anderen rechnen, um die tradionelle Zahl 12 zu erhalten. Auch beim Gehalt des Kapellmeisters zeigen sich die Wandlungen. Vom Jahre 1675 bis zu seinem Tode bezog Gustaf Düben d. Ä. 900 Taler. 1691 hat Düben jun. nur 600 Taler, erst mit dem Rücktritt Ritter's bekommt er 950 Taler. Wäre er ein tüchtiger Musiker gewesen, müßte man sich wundern, daß er trotz seiner guten Beziehungen zum Hofe nicht ein eben so hohes Gehalt als sein Vater erhalten konnte.

Daß Ritter in den Jahren 1688—1699 eine segensreiche Wirksamkeit ausgeübt hat, können wir als sicher annehmen. Während dieser Zeit wurden die alten hohen Traditionen gepflegt, obgleich der musikalische Geschmack des Hofes immer oberflächlicher wurde. Die Kapelle war stets vollzählig, und mehrere Musiker recht tüchtig geschult. Wir finden da den alten Komponisten und Violinisten P. Verdier, ebenso den Instrumentisten und »Virtuos« P. P. Hoppe, der 1700 einige Melodien zu der geistlichen Liedersammlung *Själens himlalust på jorden* beisteuerte. Außerdem treffen wir den geschickten Violinisten Johan Roman an, den Vater des berühmten Kapellmeisters und Händelschülers Johan Helmich Roman [1]).

Mit dem Abgang Ritter's war die große Zeit der schwedischen Hofkapelle zu Ende. Die ständigen Kriege Karls XII. sogen alle Kräfte auf, und Anders Düben war nicht der Mann dazu, eine große Kapelle zusammenzuhalten. Schon 1702 klagt er, daß die Kapelle sehr schwach sei, »weil die meisten Musikanten so alt und heruntergekommen waren, daß sie wegen Krankheit keinen Dienst tuhn konnten« [2]).

1) *Svensk Musikhistoria* S. 109 ff.
2) *Handl. rör. teatern.* Reichsarch. Stockholm.

Der in den Aktenstücken erwähnte Musiker Gottfried Ritter erscheint als Mitglied der Hofkapelle schon 1694 im vierten Vierteljahre mit dem geringen Gehalt von 300 Taler. Er wird an letzter Stelle vor den Diskantisten aufgeführt. Nach 1705 nennen ihn die Rechnungen nicht mehr.

Buchmayer's Vermutung, daß Ritter in Gemeinschaft mit dem Sänger Jakob Kremberg nach Schweden gekommen ist (S. 363), läßt sich aktenmäßig nicht bestätigen. Schon 1680, ein Jahr vor Ritter, wird Kremberg in den Hofrechnungen als vierter der Musikanten erwähnt. Sein Name erscheint niemals zusammen mit dem Ritter's, denn schon 1681 fehlt er im Hofstaat. Das Jahr 1680 ist also das einzige, in dem er ein Amt in Stockholm bekleidete. Merkwürdigerweise ist sein Gehalt doppelt so groß als das der anderen oder gleich dem des Kapellmeisters. Da für das Jahr 1680 nur ein Verzeichnis des halben Jahres existiert, ist anzunehmen, daß ihm das ganze Jahresgehalt (450 Taler) auf einmal gezahlt wurde. Hätte er ein höheres Amt als die anderen bekleidet, würde er auf der Liste seinen Platz wohl nächst dem Kapellmeister erhalten haben. Eigentümlicherweise fällt Kremberg's Tätigkeit genau in die Mitte zwischen Christian Geist, der 1679 Stockholm verließ, und Ritter, der 1681 angestellt wurde.

Daß Kremberg in Schweden eine kompositorische Wirksamkeit ausgeübt hat, geht aus der Vorrede seiner Liedersammlung »Musicalische Gemüths-Ergötzung«, Dresden 1689, hervor. Er sagt hier »Er habe sich erkühnet, auch etliche von seinen eigenen Inventiones in der Poesie, so er in Magdeburg, in Schweden und in Dresden verfertiget darzufügen« [1]).

Gottfried Grünewald.

Von

Wilibald Nagel.

(Darmstadt.)

Das Wenige, was bisher über den Mann bekannt war, hat Eitner im »Quellen-Lexikon« verzeichnet. Bei meinen Vorarbeiten für Graupner's Lebensbeschreibung stieß ich auf einige Aktenstücke, die Bezug auf seinen Freund haben und hier als des allgemeinen Interesses nicht entbehrend mitgeteilt werden sollen. Ich ergänze sie zu einer kleinen biographischen Skizze und

1) M. Friedlaender, Das deutsche Lied im 18. Jahrhundert. I, S. 63.

Würdigung von Grünewald's Leistungen als Klavierkomponist. Aus dem Darmstädter Totenregister geht hervor, daß Grünewald i. J. 1675 geboren wurde. Die Familie scheint (s. u.) aus der Oberlausitz zu stammen, wenigstens wird Eywau (in Böhmen, nahe bei Zittau) als Sitz des Vaters genannt. Wo und bei wem Grünewald seine Ausbildung in der Musik erfahren, ist nicht bekannt; unter den von Richter im Bach-Jahrbuche 1907 mitgeteilten Alumnen des Leipziger Thomas-Stiftes erscheint sein Name nicht. Doch mögen zu Leipzig gar wohl Beziehungen bestanden haben. 1703 war Grünewald als Bassist und Komponist der Hamburger Oper tätig; im Jahre darauf wurde seine Oper *Germanicus*, deren Text in der Sammlung der Hamburger Opern-Libretti erhalten ist, in Leipzig gegeben. 1705 brachte auch das Theater am Gänsemarkt in Hamburg das Werk zu Gehör. Hier gehörte Grünewald dem leichtlebigen Keiser'schen Kreise an. 1709 folgte er einem Rufe nach Weissenfels, wo Grünewald zwei Jahre lang als Vizekapellmeister und Kammermusiker blieb[1]). 1705 war er auf einer Reise in Darmstadt und siedelte ein Jahr darauf ganz nach der hessischen Residenz über, wo er im Laufe der nächsten Zeit eine, wie es scheint, im ganzen recht bescheidene Tätigkeit entfaltete. Er hatte als Vizekapellmeister Graupner zu vertreten. Immerhin muß er als Mensch und Künstler Achtung genossen haben; Graupner schätzte ihn, wie aus seiner Selbstbiographie hervorgeht, und unter den Namen der Paten seiner Kinder finden sich solche von Rang.

Die Lebensgefährtin hatte Grünewald sich aus Weissenfels geholt, Johanna Rosina, Joh. Phil. Kriegers's Tochter. Das Taufregister verzeichnet folgende Kinder aus dieser Ehe: 1. Johann Andreas, geb. 3. Febr. 1713; Gevatter waren Christoph Graupner, »Andreas Grüne-Wald, Schulmeister und Organist in Eywau ohnweit Zittau in der Oberlausitz, des Kindes Gros-Vatter; item Frau Rosina Helene Kriegerin, alsz des Kindes F. Großmutter von der Mutter her, des H. Capellmeisters bey Ihro Drchl. dem H. Hertzog in Weissenfelsz Eheliebsten«. — 2. Joh. Gottfried, geb. d. 27. April 1715. Gevatter war Graupner (?). — 3. Joh. Maria, geb. d. 26. Febr. 1717. — 4. August Friedrich, geb. d. 5. März 1719. Auch hier wird Graubner (!) als Pate genannt, trotzdem sein Name dem Kinde nicht beigelegt wurde. — 5. Georg Wilhelm, geb. d. 16. Juli 1721. Gevatter waren der Archivrat Prunterer und Hofprediger Berchelmann. — 6. Joh. Philipp, geb. d. 12. Juli 1723. Gevatter war Joh. Phil. Krieger, der Frau Mutter Bruder. — 7. Joh. Georg Daniel, geb. d. 7. Sept. 1726. Zu Gevatter standen Joh. Dan. Gruber, Professor der Jurisprudenz in Giessen, Georg Grünewald, Organist und Präceptor an der Schule zu Taubenheim in der Oberlausitz und Jgfr. Eleonore Sophie Kriegerin, »jener des H. Vatters Bruder und diese der Frau Mutter Schwester«. — 8. Maria Hedwig, geb. d. 1. Febr. 1728. Gevatter war der Kanzler von Maskowsky. — 9. Sophie Elise, geb. d. 3. Febr. 1730. Zur Gevatterin ward Frau Graupner gebeten. — 10. Erasmus, geb. d. 25. Mai 1733. Als Gevatter fungierte Graupner für Herrn Erasmus Strack, Sayn-Wittgenst.-Homburgischen Rat und Oberamtmann.

Von Grünewald's Wirken in Darmstadt besitzen wir nur ganz geringfügige Kunde. Er war aber nicht nur, wie Eitner a. a. O. angibt, als Klavier-

---

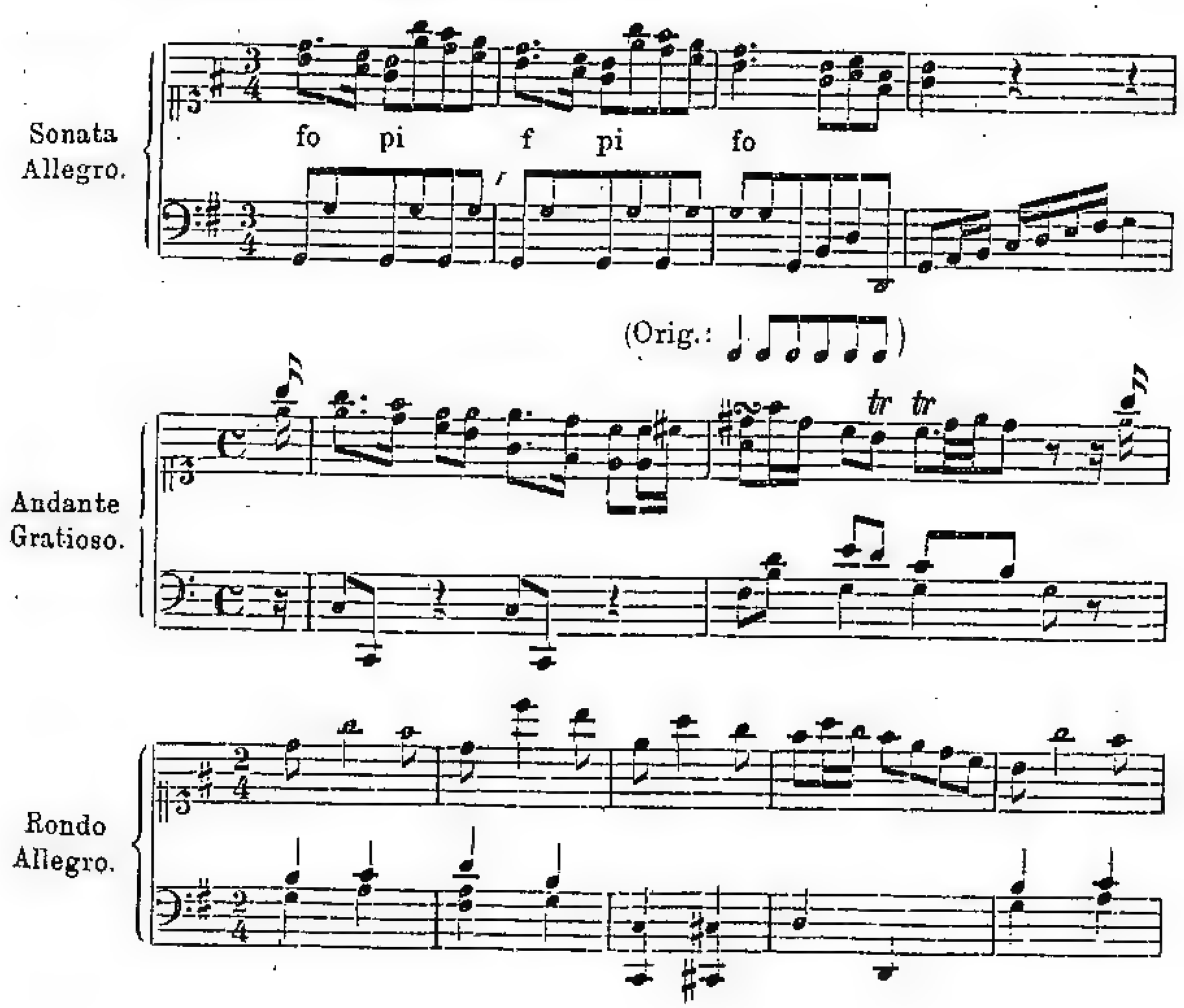
1) Vgl. J. O. Opel, Musiker am Hofe der Herzöge von Weissenfels-Querfurt. In Neue Mitt. a. d. Gebiete histor.-antiquar. Forschungen. Her. von J. O. Opel. Halle 1882. XV. S. 499 f.

komponist tätig. Auf — leider verlorene — Kirchenkompositionen seiner Feder weist ein Bericht des Joh. Chr. Höflein (Geh. Hausarchiv Darmstadt II. Abt. Convol. 273) hin, in dem die Rede von 2 neuen Kantaten Grünewald's »mit einem Baß-Duette« ist, »die in der heutigen Probe (d. i. 1. Nov. 1732) sich wohl hören« ließen und »morgen in der Früh-Predigt« gesungen werden sollten.

In den ersten Jahren des 18. Jh. machte P. Hebenstreit mit seiner Verbesserung des Hackbrettes von sich reden; nach seiner Rückkehr vom Hofe Ludwigs XIV., der dem Instrumente den Namen »Pantaleon« gegeben hatte, ließ er sich im Thüringischen nieder und wurde 1706 Hofkapellmeister in Eisenach. Grünewald muß damals von ihm gehört haben und mag auch mit ihm bekannt geworden sein. Auf jeden Fall griff er die Idee Hebenstreit's, das Instrument auf Reisen bekannt zu machen, auf. Gerber spricht von einer gegen 1717 fallenden Reise nach Hamburg, Eitner erwähnt Reisen durch Deutschland. Eine derselben führte, wie berichtet, nach Darmstadt.

Hier scheint sich Grünewald als Tonsetzer hauptsächlich der Klavierkomposition gewidmet zu haben, soweit wenigstens das wenige Erhaltene einen Schluß zuläßt. Es findet sich auf der Darmstädter Hofbibliothek[1]) und besteht

1) Eitner (Quellen-Lexikon) und nach ihm Riemann (Musik-Lexikon 1a.) verzeichnen eine Sonate Grünewald's. Ich glaube nicht, daß die auf der Bibliothek der Musikfreunde unter der Signatur 14124 bewahrte *Sonata I ma per il Clavicembalo Del Sigre Grünwald* von dem Darmstädter Musiker herrührt. Das tun wohl schon die Anfänge der 3 Sätze genügend dar:



aus 1. einer nicht als solche bezeichneten *Partita* in dmoll (Prael.; Allem., Courente, Sarab. mit 2 Doubles, Air-Allegro, 3 Menuetten und Gigue); 2. einer *Partita* in amoll (Allem., Cour. Sarab. Air en Bourrée, 2 Men. und Gigue); 3. einer nicht betitelten *Partita* in Cdur (2 Praeludien (!), Allem. Cour. Sarab. Gavotte und 2 Menuetten); 4. einer *Partita pour Clavessin* in Adur (Allem. Cour. Sarab. Air en Gavotte und Gigue); 5. einer *Partita* in Fdur, die nur aus Allemande und Chaconne besteht. So findet also auch hier keinerlei Beschränkung auf die typische Vierzahl der Suitensätze statt, vielmehr herrscht trotz der Anlehnung an sie als den Grundstock eine freie Verwendung der typischen Tanzformen, wie sie, in größerem Maßstabe und reicherer Anwendung freilich, besonders für Joh. K. Ferd. Fischer charakteristisch ist. Aber auch die Beziehung auf Joh. Kuhnau liegt nahe: wie beide verwendet Grünewald gern ein Praeludium als Einleitungssatz. Seine Praeludien sind nicht einheitlich gestaltet; das in dmoll z. B. beginnen und enden breite Arpeggien-Akkorde, die einen Anfangs streng fugiert auftretenden, dann aber sich in freies motivisches Spiel auflösenden Mittelteil einschließen. Ein anderes ist rein figurativ gebildet, ein drittes mischt Laufwerk mit kurzen Imitationen. Auch diese Verwendung tokkatenhafter Elemente erinnert an die beiden genannten. Grünewald's Allemanden bauen sich etudenartig auf, eine ist ganz orgelmäßig kontrapunktisch eingeschachtelt. Die Courenten sind arios mit nachahmenden Partien durchflochten, die Sarabanden melodisch recht reizvoll, eine derselben atmet den Geist Händel'scher Vornehmheit. Die Doubles erwecken, wie auch die zweiten und dritten Menuetten fast den Eindruck von Variationen, obwohl die Baßführungen dartun, daß es sich um solche nicht handelt. Viel gebrochenes Figurenwerk tritt besonders auch in den Bäßen der verschiedensten Sätze auf; die sorgfältige Art ihrer Behandlung läßt noch keinerlei Hinwendung zu den späteren Alberti'schen Bäßen erkennen. Immerhin ist hier (derlei findet sich z. B. auch in der Chaconne) zu bemerken, wie der Ausdruck sich vom Orgelmäßigen löst und zum klavieristischen Effekte und dem freien Sonatenstile hinstrebt. Anderes klaviermäßiges Passagenwerk ist wie auch das Verzierungswesen selten angewendet. Einzelne Tänze haben den stark pointierten französischen Rhythmus, andere gehen ihm vollständig aus dem Wege. Als Kontrapunktiker ist Grünewald recht geschickt, aber zu satztechnischen Kunststücken bieten seine meist ganz kurzen Gebilde keinen Raum. Seine Harmonik ist meist recht einfacher Art; über Klangspekulationen zu sinnen, wie viele seiner deutschen Genossen das taten, ist nicht seine Sache. In der breit und wuchtig gestalteten Chaconne finden sich Stellen von größerem harmonischen Aufwande: den in kräftigem Skalengange abwärts schreitenden Basso ostinato verändert Grünewald im Verlaufe des Satzes durch eingeschobene chromatische Töne.

Vereinzelt finden sich akkordische Gefüge. Sie leiten auch den ganz etudenhaften Abschluß der Chaconne ein und beenden sie. Im ganzen macht Grünewald's Klaviermusik einen angenehmen und gediegenen Eindruck, wenn auch weder Erfindung noch technische Arbeit einen Meister von Bedeutung verraten. Doch verdiente das eine oder andere der kleinen Stücke oder die zweisätzige Partita eine Stelle in einem gelegentlichen Neudrucke. —

Die mehr als traurigen Erfahrungen, die die hessischen Hofbediensteten unter dem Landgrafen Ernst Ludwig machen mußten, blieben auch Grünewald nicht erspart. In Bezug auf die allgemeine Lage des Landes und Hofes darf ich auf meine Graupner-Biographie verweisen. (Sammelbände der. IMG.

1909.) Grünewald bezog als Vizekapellmeister eine bescheidene Gage, die er durch Privatunterricht zu vergrößern bestrebt war. Nach einem im Darmstädter Archive (Abt. VIII. Conv. 22) bewahrten Dokumente war ihm vom Hofe ein junger Mensch, Richter, zugewiesen, für dessen Unterweisung ihm seit dem 1. Jan. 1735 eine monatliche Vergütung von 1 Louisd'or gereicht wurde. Die Auszahlung der Gehälter geschah in höchst unregelmäßiger Weise; so geriet auch Grünewald in Schulden. Er wandte sich mehrfach an den Landgrafen, um sein Geld zu bekommen; auch als eine Krankheit eine Brunnenkur nötig machte, mußte er erst de- und wehmütig um Erlangung seines Rechtes flehen. Derlei Briefe geben, zusammengehalten mit den Berichten über die Maitressenwirtschaft, den Klagen über die gräulichen Schäden der Perforcejagden, die Brandschatzung der Untertanen durch unerhörte Steuerauflagen und durch sie verursachte Auswanderungen und Selbsthilfe der geplagten Leute wertvolle wenngleich traurige Kulturbilder, die bis zu einem gewissen Grade einen Vergleich des damaligen Hessen mit dem Würtemberg Eberhard Ludwig's und Karl Alexander's ermöglichen.

Nachdem Graupner die Berufung als Nachfolger Kuhnau's nach Leipzig abgelehnt, eine höhere Gage und die Zusicherung einer beträchtlichen Summe zur Bezahlung seiner Schulden erhalten hatte, sah sich Grünewald ebenfalls in die angenehme Lage versetzt, mit Hilfe einer ihrem Ziele nach unbekannt gebliebenen Berufung einen Druck auf den Landgrafen ausüben zu können. Er erhielt denn auch die Anweisung auf 1000 Gulden »als eine gnädigste douceur« und konnte nun mit Petitionen wegen der Auszahlung beginnen. 2 Jahre verstrichen; eine »allerhöchste« Randbemerkung sagte Bezahlung zu. Für »nächstens«. Wie rasch sich die Erledigung vollzog, geht aus einer Eingabe Grünewald's an den Landgrafen hervor (Gr. Hausarchiv. Abt. II. Conv. 272):

Durchlauchtigster Fürst, gnädigster Fürst und Herr, Weilen E. H. D. ohnlängst gegen den Capellmeister Graupner gedacht, dasz Sie sowohl wegen der Ursach als *quanti* meiner Forderung Sich nicht recht erinnern könnten; So habe (obwohl es bereits vergangenen Sommer vor meiner Kranckheit vermittelst einer *Repplicqe* durch Dero Kammerdiener Engel schon geschehen) solches hiermit noch einmahl umständlich melden sollen. Als vor ohngefehr bald 5 Jahren, der S. H. geheimbde Rath von Kameytzky dem Capellmeister Graupner bey vorgewesener Vocation nach Leipzig, von Ew. H. D. in seinem Hause, da ich, weil es eben Donnerstag, auch zugegen war, die gnädigste Versicherung brachte, dasz Sie nebst der Zulage der Besoldung und andern *douceurs*, auch dessen Schulden übernehmen und bezahlen wolten; brachte Er zugleich auch mir die gnädigste *Ordre*, die meinigen zu *specificiren*, weil sie mir gleichfalls solten bezahlet werden, so ich auch voller freuden gethan, und deren Belauff sich damahls auf 1000 fl. erstreckte. Als nun der Capellmeister Graupner anfing zu seiner *perception* zugelangen; vermeinte ich nicht anders, als mir würde gleiches Glück wiederfahren: fand und erfuhr aber mit groszer Bestürtzung und Gemüthskränkung, dass meiner vergeszen war. Die darausz mir zuwachsende Noth *obligirte* mich, durch verschiedene *Supplicquen successive* Ew. H. D. anzugehen, wiewohl sonder gewüntschten Effect, bisz endlich vor ohngefehr 2½ Jahren, der seel. H. geh. Rath Ew. H. D. inliegende *Supplicque* in meinem Nahmen unterthänigst überreichte, solche auch mit Dero schrifftl. gnädigsten *Resolution*, dasz das Versprechen mit nechstem solte erfüllet werden, nach verlauff einiger Zeit wieder zuschickte. Es ist zwar das *quantum* in dieser *Supplicque* ausz einigen Ursachen nicht specificiret; kan aber, weil der seel. H. g. Rath nicht mehr zugegen,

mit Gott bezeugen, (wird auch dem Capellmeister Graupner sonder Zweifel etwas davon wissend seyn), dasz bey allen darauf folgenden Versicherungen und Vertröstungen, es bey denen 1000 fl. geblieben. Weilen nun unterthänigst verhoffe, dasz meine Forderung *legitim*, So ersuche Ew. H. D. demüthigst, nach so langem Warten Sich doch endlich meiner zu erbarmen, und in meiner Bedrängung mir zu helffen. Ich stehe natürlicher Weise in unvermindlicher Gefahr, mein Häuszgen zu verliehren; wo wolte alsdann ich armer Mann mit meinem Weib und vielen Kindern unter kommen, nothdürfftiglich zuwohnen, wenn nicht einen fast unverantwortlichen und bey gestallten Umständen fast unerschwinglichen Hauszzinsz bezahlen wolte? Nun, ich erwarte in Furcht und Hoffnung, was Ew. H. D. wegen meines künftigen Wohl- oder Übelseyns vor gnädige *resolution* nehmen werden, und verharre Ew. H. D. unterthänigster Diener Gottfried Grünwald.«

Diese Angaben wurden in einem weiteren Schreiben ergänzt, in dem es u. a. heißt:

»Ich werde nicht allein von denen *Creditoribus* gedrückt, die bezahlt wollen seyn, sondern musz auch die Beschimpffung leiden, dasz ich meinen Sohn zu seiner grösten bekümmernüsz, sich so verhindert zu sehen, nicht auf die *Universitaet* schicken kan.«

Er habe, fügt Grünewald bei, weil ihm die 1000 G. versprochen, keine Eingabe um Vermehrung seines Salärs gemacht, auf die er doch so viel Recht habe wie der Konzertmeister Böhm. Er verlange nichts als sein Recht.

Dies mag ihm schließlich geworden sein. Aber er blieb zeitlebens ein armer Mann. Grünewald starb am 19. Dezember 1739. Das Totenbuch meldet:

»Den 22. (Dec. 1739) ist Herr Gottfried Grünewald, Bürger, Vice-Capellmeister dahier des Abends mit Fackeln bey gehaltener Leichen-Rede und andern Christl. Ceremonien begraben worden. *Aetat.* 66 Jahr.«

Jetzt kam für seine Erben die schöne Zeit des Petitionierens. Von der ganzen erbaulichen Geschichte hat sich nur dies erhalten, das freilich ein genügend klares Bild der ganzen Jammersäligkeit absolutistischer Mißwirtschaft bietet (Geh. H. Archiv. Abt. VIII. Convol. 22.): Grünewald's Kinder, Joh. Andreas, Aug. Friedrich, J. G. Daniel, Maria Hedwig und Sophie Elis. Dorothea, baten im September 1747 um Erlaß des »zehnten Pfennigs« auf ihres Vater's Nachlaß; sie hatten das elterliche Haus verkaufen müssen, um der Schuldenlast ledig zu werden und befanden sich in »miserablen und bedauernswürdigen Umständen«. Verwandte hatten einzelne von ihnen aus Mitleid aufgenommen, andere mußten in der Fremde ihr Brot suchen. Es sei kein Wunder, daß Grünewald in Schulden geraten sei: 6 Jahre lang vor seinem Tode hätten die Rückstände bei der fürstl. Kasse ohne Interessen gestanden, während die Familie selbstredend Zinsen für geborgtes Geld hätte zahlen müssen. . . . Auf Empfehlung des Gesuches durch den geheimen Rat befreite der Landgraf die Petenten »gnädigst« von der Steuer, — das ihrem Vater schuldige Gehalt aber war noch i. J. 1775 nicht bezahlt[1]).

Was aus der Mehrzahl von Grünewald's Kindern geworden ist, ließ sich nicht feststellen; in den Kirchenbüchern bin ich nur auf die oben unter 1. und 6. genannten gestoßen. Joh. Andreas erscheint als Fürstl. Kammer-

1) Vgl. W. Nagel, Zur Gesch. der Musik am Hofe von Darmstadt. Monatsh. f. Musikgeschichte. XXXII. S. 47 f.

musiker, aus dessen Ehe mit Sib. Catharina (geb. ?) ein Sohn Jakob, geb. den 15. März 1743 hervorging. Pate war Jakob Böhle, Zinngießer und Ratsverwandter, Darmstadt. Dem Joh. Phil. Grünewald, Fürstl. Kriegskassier, und seiner Frau Elisabeth Frieder. Dorothea (geb. ?) wurde ein Sohn, Ferdinand, am 7. März 1757, ein anderer G. Fr. Christian, am 2. Febr. 1759 geboren. Zu verfolgen, ob die genannten Glieder der heute noch in Darmstadt ansässigen Familie des gleichen Namens sind, muß der lokalen Geschichtsforschung überlassen bleiben.

Nach Drucklegung dieser Skizze gehen mir durch die Freundlichkeit des Herrn Cand. phil. H. Bräuning (Darmstadt, Gießen) einige Briefe Grünewald's an Joh. Friedrich Armand von Uffenbach in Frankfurt a. M. zu. Über diesen und Zacharias Conrad von Uffenbach wird in der bevorstehenden Veröffentlichung einiger Briefe Graupner's und anderer zeitgenössischer Musiker einiges im Zusammenhange zu sagen sein. Hier mögen einige einleitende Bemerkungen genügen.

Die Briefe sind 1769 in den Besitz der Göttinger Universitäts-Bibliothek gelangt. Ihr Empfänger, Uffenbach, entstammte einer alteingesessenen Patrizierfamilie Frankfurts. Er wurde am 6. Mai 1687 geboren, studierte in Gießen, machte mit seinem Bruder ausgedehnte Reisen, wurde 1744 Ratsherr, 1749 jüngerer Bürgermeister, 2 Jahre darauf Schöffe und wirklicher kaiserlicher Rat, 1762 älterer Bürgermeister und starb am 10. April 1769, ohne Kinder zu hinterlassen, trotzdem er zweimal verheiratet gewesen war. Mit seinem Bruder teilte er die Liebe zu den Wissenschaften und Künsten. Joh. Friedrich bedeutete aber auch als Künstler und Kunstsammler viel für seine Vaterstadt: er selbst war Zeichner und Dichter (seine »Gesammelte Nebenarbeit in gebundener Rede«, Hamburg 1733 enthält u. a. Kantaten und das Singspiel »Pisistratus, König von Athen«). Durch Goethe wissen wir, daß er auch ein großer Freund der Musik war; noch als alter Mann erschien Uffenbach in Frankfurter Privat-Musikaufführungen als Sänger, was ihm philiströse Beschränktheit gewaltig übel nahm. Uffenbach's Sammlung blieb Frankfurt nicht erhalten; der alte Herr hegte einen starken Groll gegen seine Mitbürger und verkaufte seine Schätze. Der alte Rat Goethe hat manches Stück daraus erworben. (Allg. D. Biogr.)

Die Briefe Grünewald's an Uffenbach bedürfen kaum eines Kommentares. An sich sind sie nicht übermäßig wertvoll. Nr. 1 und 2 hängen zusammen. In humoristischem Tone spricht Nr. 1 von einem nach Darmstadt geschickten Patienten, den Grünewald einem Medicus hatte übergeben sollen; der Patient war, wie Nr. 2 zeigt, eine Geige, der Medicus J. G. Skotschofsky, über den einiges in meiner oben genannten Arbeit zu finden ist. Der 2. Brief gibt uns auch davon Nachricht, daß Uffenbach drei italienische Kantaten für Grünewald dichtete, die wohl von diesem zur Komposition erbeten worden waren. Das Bekenntnis des Musikers, er verstehe fast nichts vom Italienischen, wäre an sich herzlich gleichgültig. Aber der Umstand, daß der Deutsche trotz seiner Unkenntnis der fremden Sprache doch italienische Dichtungen komponiert, wobei er vorsichtigerweise sich über Einzelheiten der Wortbehandlung unterrichtet und eine gewisse allgemeine Ahnung vom Textinhalte hat, läßt allerlei hübsche Schlüsse auf die nicht selten schematische Kunstarbeit der Zeit zu und bietet somit ein nicht ganz uninteressantes kleines Musikkulturbild.

Die »geliebteste Virtuosin« ist ohne Frage Frau von Uffenbach. Sie

wird als die zur Ausführung der Kantaten bestimmte Sängerin anzusehen sein. Über Frau Kriegsrath Hessin vgl. die genannte Schrift und meine Graupner-Biographie; die Dame war als vortreffliche Sängerin bekannt. Die Fassung des 3. Briefes läßt den Schluß zu, Uffenbach habe Frau Hess und Grünewald zu irgend einer Aufführung in seinem Hause nach Frankfurt eingeladen.

Die Schreiben Uffenbach's an Grünewald scheinen nicht erhalten zu sein, wenigstens besitzen die Bibliotheken und Archive zu Darmstadt und Gießen nichts davon.

Grünewald's Briefe lauten:

I.

Hoch Edeler, insonders Hochgeehrtester
Herr,

meine *excuse* wegen verschobener Antwort auf dero Erstere gütige Zuschrifft muss doch noch biss künfftigen Montag, wegen Kürze der Zeit, verspahren, und unterdessen nur so viel melden, dass den überschickten *patienten* dem ernennten *Medico* überliefert und selbigen bestens *recommendiret*. Es hat aber derselbige so viele Arbeit, die schon lange bestellet, und wesswegen er fast tägliche Execution erleiden muss, unter Händen, dass er so gleich sich nicht der begehrten *Cur* unternehmen kann. Unterdessen hat er doch Hoffnung gemacht, sich zu befleissigen, damit die erwünschte *reconvalescenz* so viel möglich, innerhalb 8 tagen erfolgen möchte. Ich werde der gütigen Ordre gemäss, während der *Cur*-Zeit nicht ermangeln, fleissigen Besuch abzustatten, um zu sehen, wie die Genesung *successive* zunehme und ob bei *applicirung* der Medicamente die gehörige Vorsichtigkeit beobachtet werde. Ich werde genöthiget das übrige biss Künftig zu versparen, weil eben jemand zu mir kommt, dem ich *praesent* seyn muss. Entfehle mich also Ew. Hoch Edlen gehorsamst und nebst Vermeldung meines gehorsamen *respects* an dero Frau Gemahlin verbleibe

Ew. Hoch Edelen

Darmstatt am 31. Januar 1727.

Verbundenster Diener
Gottfried Grünewald.

II.

(Anrede wie oben.)

Hier *remittire* Ew. HochEdelgebohren die wieder zu rechtgemachte *Violine*, welche nunmehro in solchem Stande ist, dass der Steg kein Loch mehr hinein wird drücken können. Der Herr Skotzscovsky hat nicht anders helffen können, als dass er solche aufmachen müssen, die Balcken heraussnehmen, neu Holz aufftragen und mit Sorgfalt und Mühe die hineingedrückte Oberdecke wieder heben, das aufgetrage[ne] Holz aussarbeiten, neue Balcken unterziehen, und im übrigen alles das zu thun, was nach seiner Erkäntnüss und Erfahrung er vor nöthig geachtet. Am Thone mercke zwar einige Änderung, allein ich glaube er sey noch besser als der vorige. Der Herr Skotzscowsky meinet, die Zarge wäre noch ein klein wenig zu niedrig, denn er glaubt und versichert, dass die Höhe derselben den Thon mercklich verdicke. Wegen des Bogens ersucht er Ew. HochEdelgebohren noch ein Klein wenig in Gedult zu stehen, biss er die Arbeit, welche er auf mein Anmahnen, solange beyseit gesezt, ein Klein wenig vom Halse habe, indem er noch 2 Violinen, eine Gambe, und noch eine Viola d'amore etc., wornach gar öffters gefragt wird, und schon lange bestellt sind, zu vollenden hat. Weil er nun ohnedem Bogen darzu machen muss, so will er den begehrten Bogen, zugleich mit verfertigen, wenn ihme nur gemeldet wird, ob Ew. HochEdelgebohren ein Beinen, oder Messingenes Knöpffgen daran haben wollen. Als ich nach denen *reparations*-Unkosten gefragt, sind mir solche durch Vermeldung eines *specie Ducatens* beantwortet worden.

Übrigens kan es Ew. HochEdelgebohren nicht verdenken, dass, da Sie auf mein Unbesonnenes Ansuchen sich so sehr gütig erzeiget, und mit der grösten *promptitüde* so gleich in Verfertigung dreyer Cantaten-Texte gewillfahret, ich doch noch weder Dancksagung noch antwort, so doch höchst schuldig gewesen, biss dato nicht abgestattet. Wenn ich die rechte Entschuldigung nicht machen will, so kann doch auch keine andere finden, welche gültig seyn möchte, das hierdurch begangene Verbrechen wieder ausszusöhnen. Jedoch ich ersuche gehorsamst, dero Gütigkeit wolle noch so lange mit mir gedult haben, biss persönlich meine Entschuldigung werde machen können. Ich bekenne gar gerne, dass mich meines verwegenen Ansuchens sehr geschämet, als ich bey Durchlesung der zuerst überschickten Arbeit, mich verrathen sahe, dass fast gar nichts vom Italienischen verstünde; doch wurde mir in der nachfolgenden Veränderung eines und das andere deutlicher. Sie haben die Gütigkeit und Erlauben doch, dass das Bedencken des Herrn Capell Meister Graupners ihnen melden darff, doch mit der ausdrücklichen Vorbehalt und Bedingung, es nicht als eine Verwegene und also straffbare *Censur* anzusehen: Er und ich, sind alle beyde in Zweifel, ob man aus *traviare* und *adagio it. conviere* 4 oder 3 Syllben machen müsse? Ferner vermeinet Er, dass, wo 2 vocales auf ein ander kämen, als *non bramare il piu sano*, und *strascinarsi in catene*, und man doch wegen *scansion* keine *Elision* machen dörffe, der Componiste alle Mühe haben würde eine gute melodie darauf machen zu können. Die *Aria Da capo si allegro và*, scheint mir, so viel als ich noch davon verstehen kan, von einem solchen Inhalte zu seyn, dass vor mein Theil die rechte Expression derselben noch weniger zu treffen getraute, als dem vorhergehenden. Weil der Fuhrmann eilet, so habe nur Kürzlich dieses wenige gedencken wollen, doch wie gesagt, mit der Bedingung, es nicht als eine unerlaubte *Censur* an zu sehen, und desswegen in dem guten Vorhaben Dero schöne Arbeit fortzusezen, sich verhindern zu lassen. Womit nebst gehorsamster Entfehlung an Dero Hochgeliebteste *Virtuosin* verharre

Ew. Hoch Edelgebohren

Darmstatt, am 17. Febr. 1727.

verbundenster Diener
G. Grünewald.

III.

Monsieur, et très honoré Fauteur,

Dero gütige Zuschrifft ist mir wohl worden, darauff denn zur schuldigsten Antwort melde, dass den benannten 9ten Aprill wir allhier die Probe von der Kirchen Music auf den Donnerstag früh, ingleichen auf den Stillen Freytag zu zweyen vollen Stücken haben. Weil nun ich sowohl der eintzige Bassiste als die Fr. Kriegs-Rath Hessin die eintzige Sopranistin; So ist es in Ansehung nur dieses Umstandes schon eine Unmöglichkeit, Dero Begehren schuldigste *Satisfaction* zu leisten. Was ausser diesem Umstande die Fr. Kriegs-Räthin möchte resolviret haben, kan so genau nicht wissen; mit mir aber dörffte es vielleicht doch Schwierigkeiten gehabt haben, wovon *particularia* mündlich besser zu *communiciren* sind. Übrigens entfehle mich zu fernern, beständigen Wohlgewogenheit, und nebst Vermeldung gehorsamsten respects an Dero geliebteste *Virtuosin* verbleibe jederzeit

Monsieur, et très honoré Fauteur

Darmstatt, am 7. Aprill 1727.

votre très obligéant serviteur
G. Grünewald.

Geminiani in England and Ireland.

By

W. H. Grattan Flood.

(Enniscorthy.)

No adequate biography of Geminiani is as yet forthcoming, and the memoirs already published are unsatisfactory—whole years of his life being altogether unaccounted for. I do not in the present paper attempt to fill up all the lacunae, nor could I, in the space at disposal, give anything like a reasonably full memoir of this distinguished violinist and composer; but I shall try to sketch his career fairly accurately, with special reference to his stay in Dublin, where he ended his days, and where he is buried.

Francesco Xavier Geminiani was born at Lucca about the year 1674: Burney says "about the year 1666", while Paul David says "in 1680". My reason for accepting the date 1674 is the testimony of Mrs. Delaney, as will be seen later on. His first master was Carlo Ambrogio Lunati of Milan, styled "il Gobbo", a violinist, whose setting of the opera *Auberto e Flanio* was given at Venice in 1684. Subsequently he studied composition under Alessandro Scarlatti at Rome and took Lessons on the violin from Corelli. He returned to Lucca in 1706, and in the following year was appointed principal violin in the Signoria Orchestra, a position which he held for three years until 1710.

In 1711 we find Geminiani as leader of the orchestra at Naples, but, as Burney relates (on the authority of Barbella), "he was soon discovered to be so wild and unsteady a timist, that, instead of regulating and conducting the band, he threw it into confusion, as none of the performers were able to follow him in his *tempo rubato*, and other unexpected accelerations and relaxations of measure". Burney adds that after this discovery, Geminiani "was never trusted with a better part than the tenor, during his residence in that city". Tartini is quoted as pronouncing Geminiani to be "il furibondo", but it is probable that much of what is related as eccentricity was really the outcome of a highly strung temperament and a unique virtuosity: indeed it is a commonplace of musical history that distinguished solo violinists are seldom successful either as conductors or in concerted orchestral work.

Geminiani came to London in 1714, and soon acquired a considerable reputation. Better still, he managed to secure a number of influential patrons, and quickly gained a large and fashionable teaching connection. In 1716 he published his *Twelve Solos for the Violin, Bass, and Harpsichord*, dedicated to Baron Kilmansegg. Of these Burney says that "though few could play them, yet all the professors allowed them to be still more masterly and elaborate than those of Corelli". It is of interest to add that the publication of these Concertos led to the début of Handel at a court concert, for Baron Kilmansegg, the King's Master of the Horse, on wishing that they should be played before King George, was given to understand that they could only be performed if Handel was at the harpsichord, owing to their intrinsic

difficulties, and to the fact that Geminiani was by no means easy to accompany. Accordingly the English monarch, with whom Handel was then out of favour, "commanded" the Concertos, and thus Handel was restored to the King's good graces, and given a pension of £ 200.

For the next nine years Geminiani, though seldom performing in public, devoted himself to musical composition and to the preparation of a standard book on violin playing. He also, unfortunately for himself, turned picture dealer, with the result that might be expected from a man who was not acquainted with painting, and in consequence he suffered much financial loss. In 1726 he arranged Corelli's First Six Solos as Concertos, and published them by subscription. This work was so successful that he followed it in 1727 by an arrangement of the remaining six solos of Corelli, which however was not so well received. A year later he published further arrangements of Corelli's Sonatas. But his mania for picture-collecting led to his bankruptcy, and at this very time he had to seek protection from the law by having himself enrolled as a retainer of the Earl of Essex.

At this critical junction of affairs the position of Master of the State Music in Ireland was vacant, owing to the death of Johann Sigismund Cousser: and the Earl of Essex recommended Geminiani as eminently suitable. Geminiani agreed, but on being told that the post could not be held by a Roman Catholic, he declined to accept it, honourably preferring to obey his conscience than gain temporal advancement at the sacrifice of his faith. Thereupon his pupil, Matthew Dubourg, was appointed, who arrived in Dublin in September 1728.

On December 9th, 1731, he commenced a series of twenty concerts in Hickford's Room, London, to be given every Thursday—the subscription being four guineas. These proved successful, but in the following winter season (1732—1723) their direction was taken over by Arrigoni and San Martini, with Carbonelli as first violin. In December, 1733, Geminiani came to Dublin and opened a Concert Room in Spring Gardens, using the lower rooms for the sale of pictures. He gave two concerts in the Spring of the following year and then returned to London, where he occasionally performed, in 1735, at Hickford's Room, but he devoted most of his time to composition. In 1732 appeared his *Six Concerti Grossi* (op. 2), dedicated to the Duchess of Marlborough. These original pieces were well received, and the Minuet in the first Concerto became enormously popular. In the following year his Second Set of Six Concerti Grossi (op. 3) was published, and these—especially the sixth—"placed him," as Burney writes, "at the head of all the masters then living, in this species of composition".

In 1737, at the urgent request of his pupil Dubourg, he paid a second visit to Ireland, and again captured the music-loving people of Dublin. So phenomenal was his success that he was induced to re-open his Academy in Spring Gardens, off Dame St., again known as "Geminiani's Great Room", where he gave concerts as well as lessons. He continued in Dublin for over three years and returned to London in November 1740. While in Dublin, in 1737, his portrait was painted by the famous Irish artist James Latham, who died in 1756. His concert room was taken over, in 1741, by M. Charles, a French musician, who taught the French Horn, Clarinet and Shawm, and gave lessons to gentlemen "at a guinea entrance, and a guinea for sixteen lessons to a month".

On January 3rd, 1741, Geminiani gave a benefit concert at the Little Theatre in the Haymarket, London, and in the same year were published his *Six Concertos* (op. 6). In April 1742, his *Guidà Armonica* (op. 10) appeared; followed in 1743 by his Six Concertos from the Solos of op. 4., and *Pièces de Claveein* or *Harpsichord.*

We next hear of Geminiani as conducting the pasticcio opera of *L'Incostanza Deluso*, at the Little Theatre in the Haymarket on April 7, 1745. Burney writes: "Prince Lobkowitz, who was at this time in London, and fond of music, with the celebrated and mysterious Count Saint Germain, attended all the rehearsals. Pasquali led, and I remember, at a rehearsal, Geminiani taking the violin out of his hands, to give him the style and expression of the symphony to a song, which had been mistaken, when first led off. And this was the first time I ever saw or heard Geminiani . . . The success of this enterprise was inconsiderable, and the performances did not continue more than nine or ten nights." Perhaps it may be well to note that even Handel at this very time had *Belshazzar* performed to empty houses, and Lady Shaftesbury writes that the audiences were "insipid and tasteless", not even deigning "to give the poor man the comfort of applause". Burney tells us that the great Saxon composer continued the oratorios "to his great loss, and the nation's disgrace till the 23rd of April", but only gave sixteen out of the promised twenty-four concerts, and became a bankrupt for the second time.

In 1746 Geminiani published his *Six Concertos in Eight parts* (op. 7). Early in 1747 his *Rules for playing in a True Taste on the Violin, German Flute, Violoncello, and Harpsichord* (op. 8) were issued by John Johnson, of Cheapside, and in 1749 appeared his *Treatise for playing in Good Taste.* The former of these works is interesting as containing a number of English, Irish, and Scottish airs with variations. However, the work by which he is best known is his *Art of Playing the Violin*—a work which though apparently written in 1733 was not issued until 1748. Paul David says that "this book, written in English, was the very first of its kind ever published in any country; six [eight] years earlier than Leopold Mozart's *Violinschule.* It has the great merit of handing down to posterity the principles of the art of playing the violin, as they were finally established by Corelli. The rules which Geminiani gives for holding the violin and bow, the management of the left hand and the right arm, are the same as are recognised in our days. In one particular point he even appears to have been in advance of his time, since he recommends the holding of the violin on the left hand side of the tail-piece".

During the Lenten Season of 1749 Geminiani conducted a series of Spiritual Concerts at Drury Lane Theatre (performing the 5th and 10th Solos from his fourth opera), and he then took a journey to Paris, where in January 1752 he reissued his Solo Sonatas. He returned to London in 1755 and published a new edition of his two first sets of Concertos. In 1756 his "*Enchanted Forest*" was issued but was too much in advance of the times. This piece was what is now termed Programme Music, and was intended to represent the scene in the thirteenth Canto of Tasso's *Jerusalem.* Two years later he published *Twelve Sonatas* from his first Solos (op. 11) and The *Harmonial Miscellany*" printed for the author by J. Johnson (No. 11 758).

Burney is responsible for the error that has ever since been copied as

to the date of Geminiani's second visit to Ireland. This event is given as 1761, but it is certain that he went over to Ireland in the late spring of the year 1759, as music master to Charles Coote, afterwards Earl of Bellamont, at Cootehill, Co. Cavan. During the summer of the year 1759 Lee Lewis tells an anecdote of Geminiani's harrowed feelings on hearing the hideous music played by an itinerant fiddler, constituting the "orchestra" of the travelling Thespians, at a performance given at Cootehill, to the amusement of young Coote. In November, his pupil went a tour, and Geminiani settled in Dublin, on the invitation of Dubourg. He was patronised by the Lord Lieutenant (the Duke of Bedford) and many of the Irish nobility, and soon had a select *clientèle*. His concert on March 3rd 1760 was a financial success, and fortunately we have a most entertaining account of it from the indefatigable pen of Mrs. Delaney, Handel's friend, and the wife of Dean Delaney. Here is her letter, dated 4th March 1760:—

"I put on my mourning when I go into the *grande monde*, which I did yesterday to Geminiani's Concert: it was pretty full, I went at the head of ten. The Duchess of Bedford and Lady Caroline Russell were there. The music began a half an hour after seven. I was extremely pleased with it: there is a spirit of harmony and prettiness of fancy which no other music (beside our dead Handel's) has. He played one of his own solos most wonderfully well for *a man of eighty-six years of age, and one of his fingers hurt*, but the sweetness and melody of the tone of his fiddle, his fine and elegant taste, and the perfection of *time and tune* make full amends for some failure in his playing occasioned by the weakness of his hands; and his clever management of passages too difficult for him to execute with the spirit he used to do was very surprising. On the whole I was greatly entertained, though it is the fashion to shrug up the shoulders and say: '*Poor old man!* did you ever hear such a close? *No shake at all!*'—with impertinent etceteras. I felt *quite peevish* at their remarks. The great ladies and their attendant peers were so impatient to get to *their cards* and to their dancing, that a message was sent to Geminiani to shorten the musical entertainment, I was quite provoked: the concert was not above one hour; I could have sat three hours more with pleasure to have heard it. I have invited Geminiani to come and see me, and hope to hear this music again some way or other."

During the year 1761 Geminiani laboured on an elaborate treatise on music, and in 1762 he put the finishing touches to it, but a dishonest servant stole the manuscript from his lodgings in College Green, the loss of which affected him so much that he died shortly afterwards. He also missed the society of his pupil Dubourg, who had been appointed Master of the Queen's band of music in September 1761, necessitating residence for a great part of the year in London.

In 1762 his *Second Set of Pieces for the Harpsichord* was printed "for the Author" by Johnson of Cheapside, London. The date of his death in Dublin has been variously given, but from an examination of contemporary newspapers it is certain that he died on Monday, September 17th, 1762, and was attended in his last moments by Rev. Dr. Reynolds, Catholic Pastor of St. Andrew's, who had been Tutor for a time to Prince Charles Edward in Rome (1728—1730). Burney follows the newspaper account in giving Geminiani's age as "ninety-six", but Mrs. Delaney is more likely to be correct, so we may safely assume that he was aged 88 at his death. He was accorded a fine funeral, and his remains were interred in the Churchyard of St. Andrew's, near College Green, the Church of the Irish Parliament. In the

parish register of St. Andrew's, we read under date of September 19th: "Buried Francesco Geminiani". So passed away the last survivor of Corelli's pupils; and it is not a little remarkable that in the same city of Dublin—ten years previously—died Petro Castrucci, another worthy scholar of Corelli, who desired when dying that no epitaph should be placed over his remains, save "a slab with the music score of Corelli's famous jig surmounted by a bust of his master".

Geminiani's fame rests on his powers as a virtuoso violinist of the first rank and as the author of the *Art of playing the Violin.* Nor must it be forgotten that he composed some charming Concertos and Sonatas. Burney thus writes: "As a musician he was certainly a great master of harmony, and very useful to our country in his day; but though he had more variety of modulation and more skill in diversifying his parts than Corelli, his melody was even inferior, and there is frequently an irregularity in his measures and phraseology, and a confusion in the effect of the *whole*, from the too great business and dissimilitude of the several parts, which gives to each of his compositions the effect of a rhapsody or extemporaneous flight, rather than a polished and regular production". Burney takes care, however, to add in a foot-note: "His Sixth Concerto of the Second Set is always to be excepted, which is the most pleasing and perfect composition of the kind within my knowledge".

Ensembles and Finales in 18th century Italian Opera.

Second Paper.

By

Edward J. Dent.

(Cambridge.)

Before discussing the treatment of the Finale by Scarlatti's successors, it will be well to make out a chronological list of such scores as are now available for study. Considering the popularity of comic opera in the first half of the 18th century, the number of works that have survived is small; but we must remember that they were regarded even then as trivial, and in most cases were of purely local interest. Moreover it was seldom that a more widespread celebrity was conferred upon them by any singer of European fame.

1718.	A. Scarlatti.	Il Trionfo dell' Onore.	London, British Museum.
1722.	Vinci.	Li Zite 'ngalera.	Naples, R. C. M.
1726.	Leo.	La Semmeglianza di chi l'ha fatta.	Montecassino. Naples, R.C.M. (Act II only.) [1]

1) Wrongly catalogued as "Camilla ed Emilio".

1727.	Leo.	Lo Matremonio annascuso.	Montecassino.
1732.	Pergolesi.	Lo frate nnammurato.	London, British Museum. Brussels, Conservatoire. Naples, R. C. M.
1735.	Pergolesi.	Il Flaminio.	London, R. C. M. Brussels, Conservatoire. Naples, R. C. M.
1739.	Leo.	Amor vuol sofferenze (known also as Il Cioè, and La Finta Frascatana).	Montecassino. Paris, Conservatoire.
1740.	Perez.	I travestimenti amorosi.	Milan, Conservatorio.
1740.	Leo.	Alidoro.	Montecassino.
1742.	Leo.	L'Ambizione delusa.	Paris, Conservatoire.
1744.	Logroscino.	Il Leandro.	Cambridge, Fitzwilliam Mus. (Finale to Act I only.)
1747.	Logroscino.	Il Governatore.	Münster, Bibl. Santini.
1749.	Galuppi.	Il Conte Caramella.	Vienna, Hofbibliothek. Milan, Archivio Ricordi.
1750.	Traetta.	Il Buovo d'Antona.	Vienna, Hofbiblothek. Dresden, Kgl. Bibliothek.
1750.	Galuppi.	Il Mondo della Luna.	Paris, Conservatoire.
1750.	Galuppi.	Il Mondo alla roversa ossia Le donne che comandano (also called Il regno delle donne).	Paris, Conservatoire. Brussels, Conservatoire.
1753.	Galuppi.	La calamita dei cuori.	Vienna, Hofbibliothek. Paris, Conservatoire. London, British Museum.
1753.	Galuppi.	I Bagni d'Abano.	Berlin, Kgl. Bibliothek.
1754.	Galuppi.	Il Filosofo di Campagna.	Cambridge, Fitzwilliam Mus. London, British Museum. Vienna, Hofbibliothek. Paris, Conservatoire. Dresden, Kgl. Bibliothek.
1755.	Galuppi.	Le Nozze.	Vienna, Hofbibliothek. Mannheim, Bibl. d. Hofth.
1755.	Galuppi.	La Diavolessa.	Vienna, Hofbibliothek.
1755.	Piccinni.	Le Gelosie.	Naples, R. C. M.
1756.	Piccinni.	Il Curioso del proprio dannno.	Naples, R. C. M.
1756.	Insanguine.	Lo funnaco revotato.	Cambridge, Fitzwilliam Mus.
1757.	Piccinni.	La Schiava Siria.	Naples, R. C. M. London, British Mus. and R. C. M. (Walsh Edition).
1758.	Piccinni.	Madama Arrighetta.	Naples, R. C. M.
1758.	Piccinni.	La Scaltra letterata.	Naples, R. C. M.
1760.	Piccinni.	La Buona Figliuola. (La Cecchina.)	Naples, R. C. M. Dresden, Kgl. Bibliothek. Vienna, Hofbibliothek. Paris, Conserv. and Bibl. de l'Opera.

			The editions printed by Walsh & Bremner (London) are in several libraries.
1760.	Piccinni.	L'Origille.	Naples, R. C. M.
1760.	Galuppi.	L'Amante di tutte.	Brussels, Conservatoire. Paris, Conservatoire. Vienna, Hofbibliothek. Dresden, Kgl. Bibliothek. Milan, Archivio Ricordi[1].

I have not extended my list beyond 1760, the year of "La Cecchina", since that marks the beginning of a new generation, with which it is not my intention to deal at present. In addition to the operas mentioned, there exist three fragments of comic operas to which I am unable to give a date — a quartet "Io crudel?" by Vinci in the Schwerin Library, a quintet "Prendi o caro" by Logroscino in the R. C. M. Library at Naples, and Act I of a comic opera without title or composer's name in the British Museum.

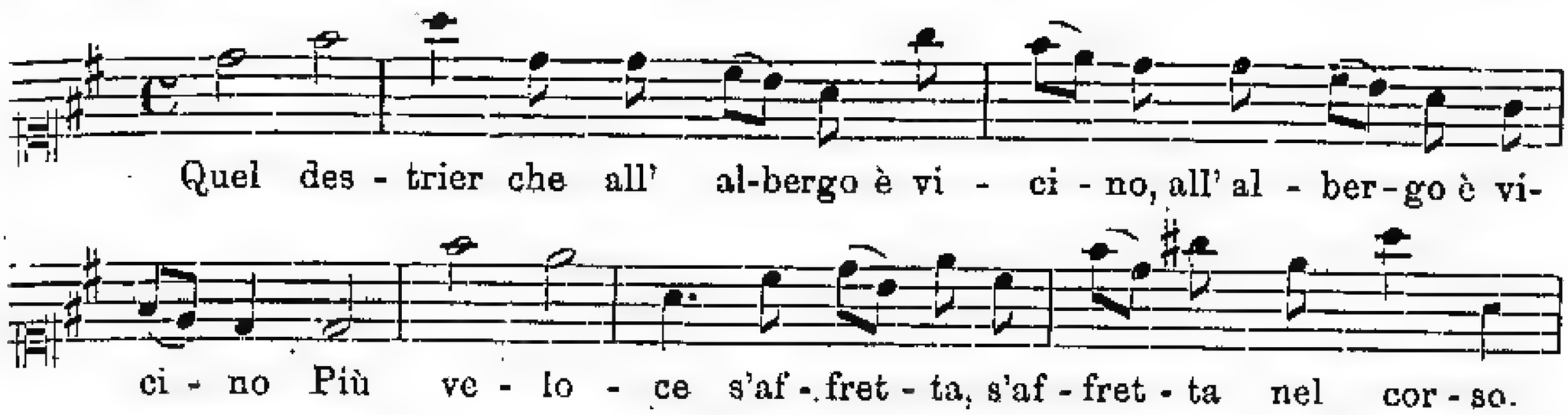
The reader will notice at once that the list falls of itself into three distinct periods, the first represented by Vinci, Leo and Logroscino, who were under the immediate influence of Scarlatti, the second by Galuppi, whose operas appeared for the most part at Venice, and the third by Piccinni, who belongs to the generation following that of the first period. This temporary collapse of Neapolitan comic opera is more apparent than real; Logroscino and Piccinni did actually overlap to some extent, though the latest operas of the former and the earliest operas of the latter have not survived. It must be remembered also that between 1737 and 1771 the Teatro Valle at Rome was the scene of a continuous stream of comic operas, intermezzi and "farsette per musica" composed by Rinaldo di Capua[2]. Of these only the very scantiest fragments have been preserved, and we have no means of judging what were this composer's contributions to the development of the Finale.

Although only four years separate "Li Zite" from "Il Trionfo dell' Onore", Vinci's opera shows a perceptible advance in style. Scarlatti was still alive, but the younger generation had already begun to evolve that peculiar style of melody which is generally associated with the name of Pergolesi. The advance is historical only, not aesthetic; the new style was characterized by weak and obvious basses, supporting conventional melodic phrases. Scarlatti (and even Stradella) had begun by taking the short ineffectual phrases of the seventeenth century and weaving them into an organic whole, utilizing the free movement of the bass to emphasize the logic of the modern key-system. Pergolesi, Vinci and their contemporaries could take tonic and dominant for granted, and broke up the melodic outline again into sentences sometimes admirably contrived for dramatic expression, but more

1) My authorities for this list, which is probably somewhat incomplete, are Eitner's *Quellen-Lexicon*, Florimo's *La Scuola Musicale di Napoli*, F. Piovano's *Baldassare Galuppi: note bio-bibliographiche* (Riv. Mus. Ital. xiii. 4, xiv. 2, xv. 2.), A. Cametti's *Saggio cronologico delle opere teatrali (1754—1794) di Niccolò Piccinni* Riv. Mus. Ital. viii. 1.), and my own articles on Leo, Logroscino, Pergolesi and Vinci in the 2nd edition of Grove's Dictionary.

2) See the article in Grove's Dictionary, second edition.

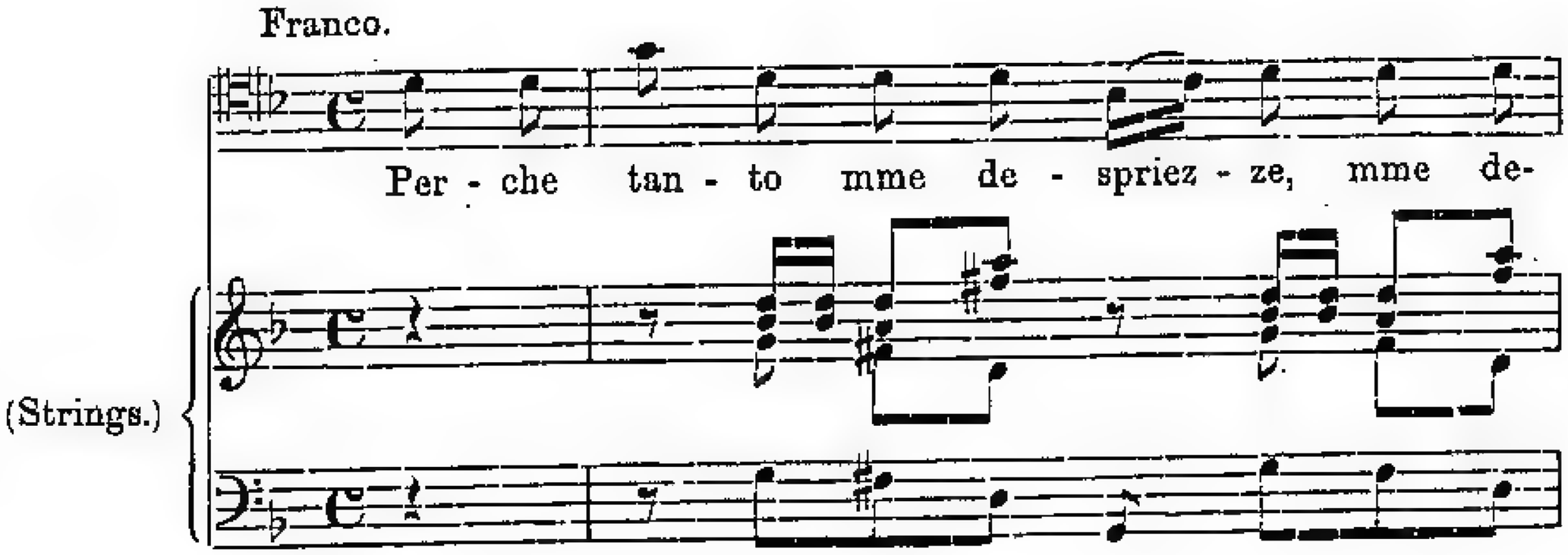
often purely conventional. Scarlatti effects the modulation from tonic to dominant and back without any perceptible break; the later composers perform the operation by a series of clearly defined steps. They have a totally different outlook upon harmony and melody. Scarlatti, while quite conscious, in his later years at any rate, of the colour-value of such chords as the diminished seventh, approaches harmony with a contrapuntal mind, and having a very strong sense of key-perspective, delights in the exploration of subsidiary keys just as J. S. Bach does, no sooner into a new key than out again, and always absolutely certain of his eventual return home. The younger generation, on the contrary, in spite of their masses and motets, were not contrapuntists by nature, though an exception must be made in favour of Leo. Their singers and their audiences, if not they themselves as well, wanted music that was more effective on the stage and less difficult to understand. The moving bass was moreover a check on the licence of the singer, who could deliver his coloratura with much more froedom if the violoncellos merely went on marking time on tonic and dominant. What shows the degradation of the operatic aria at its lowest is not the vulgarity of its coloratura, nor even the want of animation in its basses, but the indifference of the composers to elementary rhythmic principles. This example from Pergolesi's "Olimpiade":

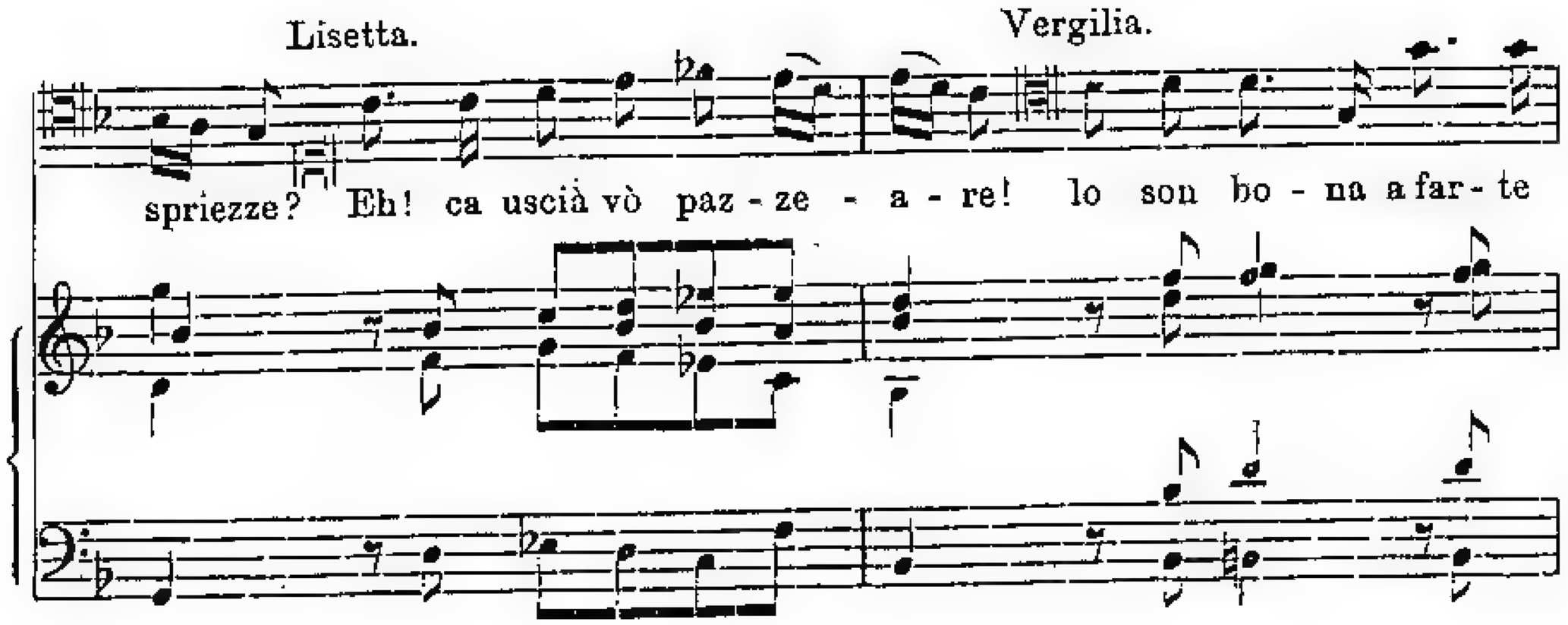


exhibits the dropping of half a bar and consequent displacement of the rhythm which is painfully common in songs of the period.

Some idea of Vinci's style may be formed from the extracts given by N. D'Arienzo in his article "Origini dell' opera comica" published in the *Rivista Musicale Italiana*, vi. 3. The air "Va, dille ch' è 'no sgrato" which he quotes is typical of the new manner, at least in so far as it affected comic opera. The quartet however which concludes the first act is less modern. This also is quoted by D'Arienzo, and the nine bars which he prints are sufficient to show that in the concerted pieces at any rate Vinci adhered closely to the manner of Scarlatti. The treatment of the violins is decidedly old-fashioned; the harpsichord bears the main burden of the harmony, and the strings are employed simply for that sort of colour-effect which a composer of to-day would demand from piccolo or Glockenspiel. The treatment of the voices is almost more realistic than Scarlatti's; Vinci's initial phrase is more melodious, but he relapses into mere shouting and screaming at the fourth bar, whereas Scarlatti manages to keep up a certain tunefulness even in his most abusive moments. Whether the movement is in Da Capo form or not I am unable to say; the manuscript is unfortunately incomplete, a fact which D'Arienzo omits to mention. The Finale to Act II has no Da Capo; it is a short movement in Scarlatti's manner, bringing in all four voices together at the end.

It is singular that D'Arienzo makes no mention whatever of Leo as a composer of comic opera. The earliest of his surviving comic operas "La Semmeglianza di chi l'ha fatta" is a work of great charm, full of fresh and delightful melody. The first act ends with a fairly good duet for the two comic servants; we see that the comic opera still kept up its own intermezzi, as in Scarlatti's day. The second act has two concerted pieces, the first a serious quartet for three sopranos and contralto in Da Capo form towards the end of the act, and the second the actual finale, sung by the four comic characters. It is a brisk and amusing little movement, and although the copyist could not restrain his hand from putting the inevitable "D. C." at the end, it is not in Da Capo form at all. Its musical phraseology does not show very much advance on that of Vinci and Scarlatti; it is just a little less realistic, just a little more melodious. A short extract will suffice to give an idea of it. The two old people Vergilia and Franco (both tenors) begin by making advances to Ciccotto and Lisetta respectively, and when laughed at by these two become enraged. The young couple and the old couple are kept strictly together in the concerted part, giving the movement the character of a double duet.





Ciccotto.

piez - ze a far - te piez - ze. E bia mò non te nfa - da - re

despriezze = disprezzi ca = che uscià = vossignoria farte piezze = farti piacere?

Leo's next surviving opera, "Lo matremonio annascuso" distributes its ensembles in a somewhat similar way. There is a quartet in the course of the second act, and at the end of the act a very spirited trio. Here again the comic characters Cannetella (soprano) and Luccio (bass) are making fun of the usual type of old woman, Donna Nora (tenor). They begin with expressions of exaggerated admiration in the most sentimental manner, changing suddenly to gabbling phrases of violent abuse. We have already seen this type of movement in Vinci's opera "Li zite 'ngalera", which has an amusing duet between Rapisto the bass and the boy Cicciarello who is disguised for the moment as a girl. Some extracts are given by D'Arienzo. I quote the opening of Leo's trio, omitting the violin part, which is almost always in unison with the voices.

Cannetella.

Ssa fac - ce de ro - sa, chist' uoc - chie' lu - cien - te la

Da Nora.

lu - na scor-no-sa ne fan - no tra - sì. Ma chie-sto n'è nien-te, chiù

Luccio.

robba, chiù rob - ba vuoje dì. Ssa voc-ca c'ad - do - ra di mus - co e zab-

bet - to lo stomma - co mpietto mme fa ntenne - rì, mme fa ntenne-

Da Nora.

rì. Chiù rob-ba nce an-co - ra, chiù robba nce ancora, nfia a cra - je può

Luccio. *Allegro.*

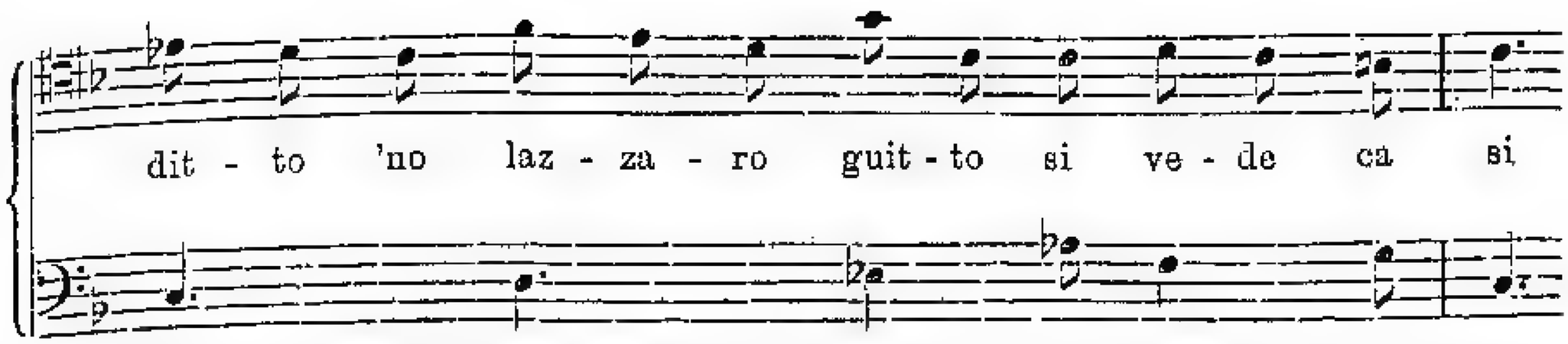
dì. Ma fac - ce di pe - sta, na ve - ra mma-

lo - ra, na ve - ra mma-lo - ra di chia-ja tu sì, chiù rob-ba da

Da Nora.

che-sta non tro-va da dì. Mbre-ja - co bir - ban - te, bir - ban-te mbre-

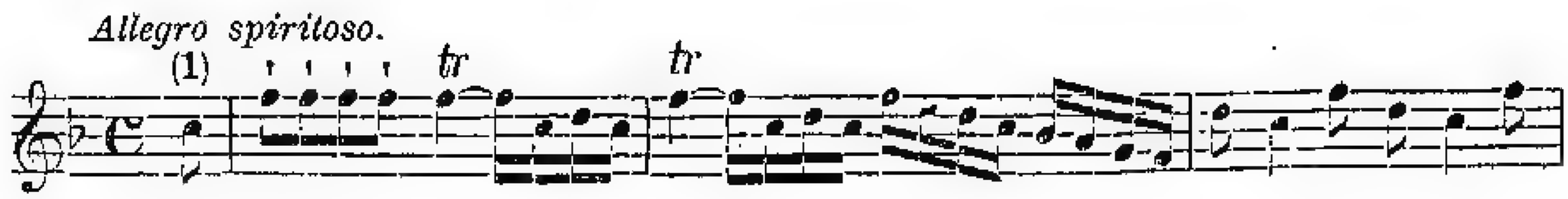
ja - co, mbre - ja - co bir - ban - te, pe che - sto ch'aje

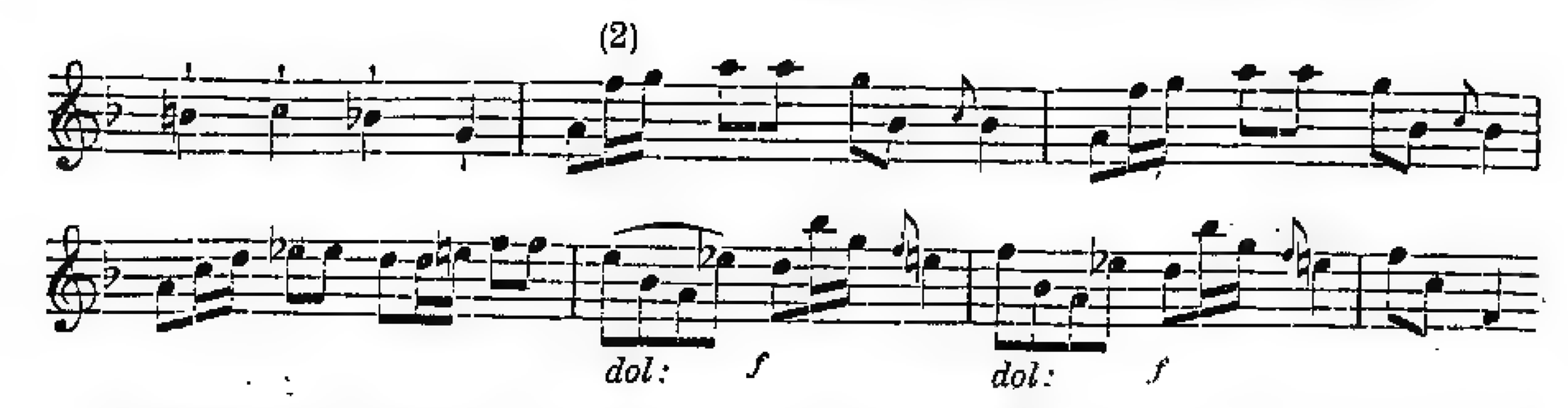


facce = faccia chisto = questo uocchie = occhio scornosa = pudica trasì = entrare chiù = più vocca = bocca addora = odora mpietto = nel petto ntenneri = intenerire nce = ci nfia craje = sino a domani pesta = pestilenza mbrejaco = ubbriaco.

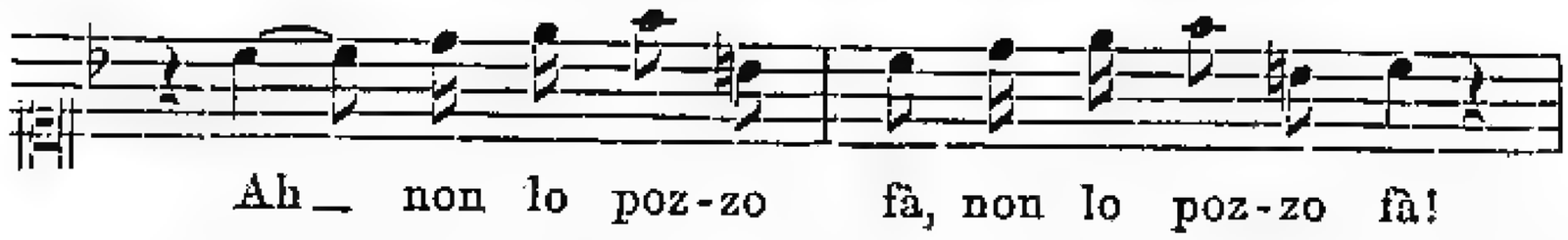
We come next to the two comic operas of Pergolesi. It will be almost superfluous to remind the reader that for the question under discussion "La Serva Padrona" and "Livietta e Tracollo" may be disregarded entirely, being merely intermezzi such as we have seen in Scarlatti's operas forty years earlier. The two comic operas named in my list seen to have been entirely forgotten, in spite of the success which they obtained in their day. But Neapolitan taste moved quickly — "il faut vous dire que le goût de la musique change ici au moins tous les dix ans" (De Brosses). It is easy to see how Pergolesi has maintained his exaggerated reputation; the tendency of all satiric comedy is to lapse gradually into sentimentality, and Pergolesi exactly illustrates this lapse in the generation which we are studying. His charm is undeniable, and for the average listener it is enhanced by his want of originality; there is something strangely familiar about any melody of Pergolesi, and it is well known that all audiences want to hear what they have heard before. As a humourist, he is far inferior to Leo and Logroscino, and the most noticeable characteristic of his comic operas, as of his religious music, is a smiling amiability.

"Lo frate nnammorato" has been described at some length by D'Arienzo, with a few musical illustrations. He does not however mention an extremely comic parody of an *aria d'agilità* sung by Don Pietro, a dandyfied and ridiculous young man, demanding a compass from F below the bass stave to C two octaves and a fifth above. It must have been sung mostly in falsetto. The first act ends with a duet for Don Pietro and his father Marcaniello; it is in a loose binary form, with a short coda, the two voices joining at the close. The second act has two concerted pieces. The first is a trio of more than usual charm, unfortunately too long for quotation here. Ascanio, the hero of the opera, is between the two sisters Nina and Nena, both of whom are in love with him. At the end of the play he turns out to be their own long-lost brother, so that he is spared the uncomfortable necessity of making a choice between them. The trio, in which each demands his affection in turn, whilst he gives utterance to his embarrassment in dialect, is a masterpiece of musical form. It opens with an introduction for the strings, based upon two themes:

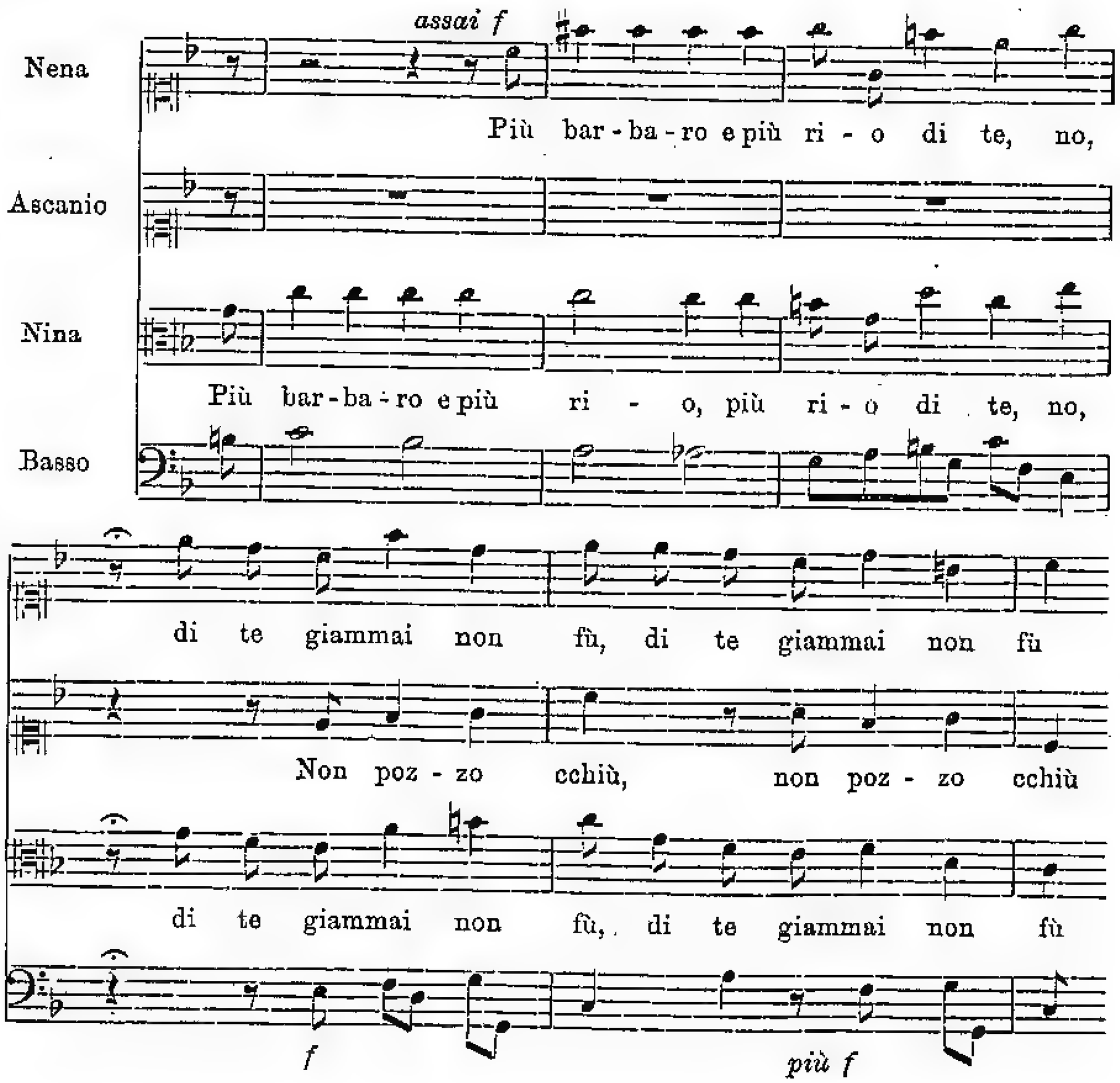




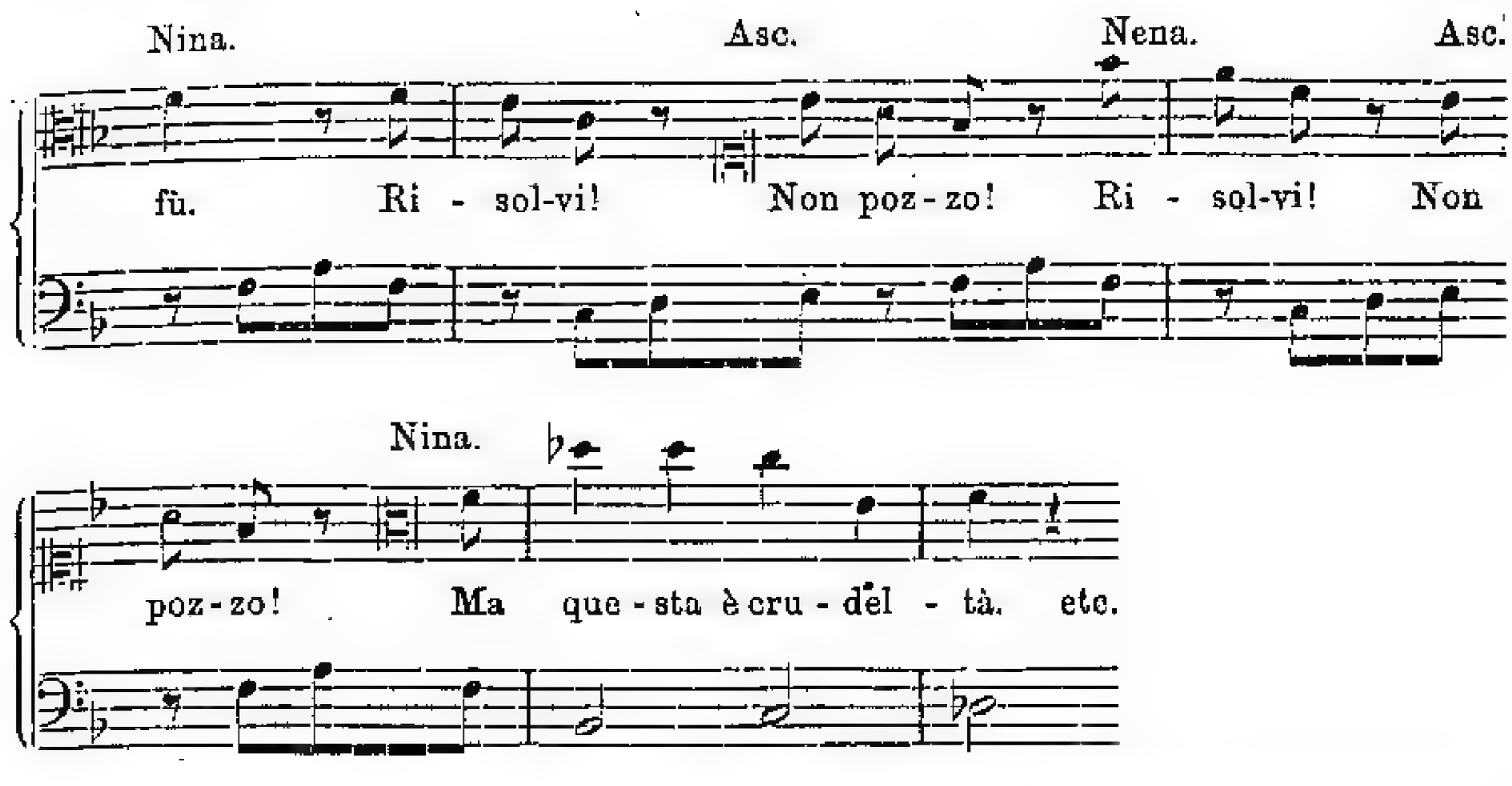
Nena begins singing "Se'l foco mio t'infiamma" to an extended form of the first theme, ending on a half-close; Ascanio replies with a little figure



which leads into the entry of Nina with the first theme (sung to different words—"Se bruci a la mia fiamma") in the dominant, Ascanio making an analogous reply in the key of G. A few bars of transition ("ma questa è crudeltà") lead to the actual second subject of the movement:



This is followed by an instrumental coda bringing in the second theme of the introduction. Nina leads off again with the first subject in C, somewhat shortened; Nena replies with the same in F. Dividing their phrases, they proceed to their half-close in F, Ascanio entering with his characteristic figure, this time modified so as to remain in the tonic, and a crescendo of facile imitative passages modulates to the necessary subdominant, ending by a sequence on the chord of C, which brings in the reappearance of the second subject "Più barbaro e più rio" in the tonic. This time the voices sing a lengthy coda, emphasizing the dialogue character of the trio:



This leads back to "più barbaro" which is of necessity rearranged owing to the different key, the soprano leading this time instead of the contralto, and in the few bars following the pause the phrases are again ingeniously redistributed between the gently protesting Ascanio and his two indignant sisters. The orchestra concludes the section with the same codetta as before. On this follows the middle section, which is nineteen bars long as against the ninety of the previous part. It keeps up a similar rhythmic movement, employing various instrumental figures from the first and second subjects, and is for the most part in the key of G minor, thus forming an excellent contrast to the first section, which is of course repeated in its entirety according to the usual Da Capo system.

I have analysed this movement at some length, because it is important that historians should recognize the fact that the classical sonata-form of the eighteenth century is developed more from the operatic aria than from the operatic overture. I have referred before to D. F. Tovey's pamphlet on "The Classical Concerto" in this connection; and Pergolesi here gives us just that kind of vocal construction which was employed by instrumental composers for double concertos.

At the end of the act comes a spirited quartet. Marcaniello, who is suffering from a severe twinge of gout, is being assisted into the house by his neighbour Carlo and his son Don Pietro, with whom he is more than usually angry, as this elegant young gentleman has been arranging his wig and painting his face in public. The two maidservants Vannella and Car-

della are laughing in the background—"vi che spetale se vò 'nzorà" ("vedi che ospedale si vuol sposar")—at the idea of Nina being given in marriage to this elderly and decrepit widower.

I pointed out in my first paper that we may expect to find two main types of ensemble movement, one making for the dramatization of the aria, the other heightening with music an already dramatic situation. The trio described above is a good example of the latter type; whereas the former is well represented by the quintet. In form it is roughly binary, with a coda; but it is evident that the form has been a very secondary consideration. Pergolesi has at any rate done his best to be dramatic and comic, even if he is not capable of going far in this direction.

(Allegro.)

Violins. unis.

Carlo.

D. Pietro.

Marcaniello. Fa - ci - te chia - no,

Basso. f

Si, si, pian pia-no, si, si, pian pia - no

Si, si, pian pia-no, si, si, pian pia - no,

chia - no, chia - no!

dol:

dol:

Vannella.

con di - li-gen - za,

Cardella. Vi che spe - ta - le

con ca - ri - tà

dol:

se vò nzo - rà, vi che spe-ta - le se vò nzo-rà.

unis.

Marc.

Si, Car-lo mi - o, po nce ve-dim - mo, po nce ve-dim - mo,

f

Carlo.

Si, signor mi - o, nce ri-ve-drem-mo e par-le-rem - me.

Marc.

Chia - - no, chia - - no, chia - no man-nag - gia!

D. P.

Gen - te mal - vag - gia! pia - no o viam-maz - zo,

Marc.

pia - no o vi-am-mazzo! Va, va, te la - va, puor - co, puor - co,

Il suo stra-paz - zo m'è sem-pre ca - ro,

sciù! sciù! sciù!

dol:

f

Carlo.

ca - ro mi fù. Via, via fe - ni - te non ne sia

Puor - co!

f *dol:*

Vannella.
Cardella.

cchiù. O be - ne mi - o, non ri - do cchiù,

dol:

o be - ne mi - o, non ri - do cchiù. Vi che spe-

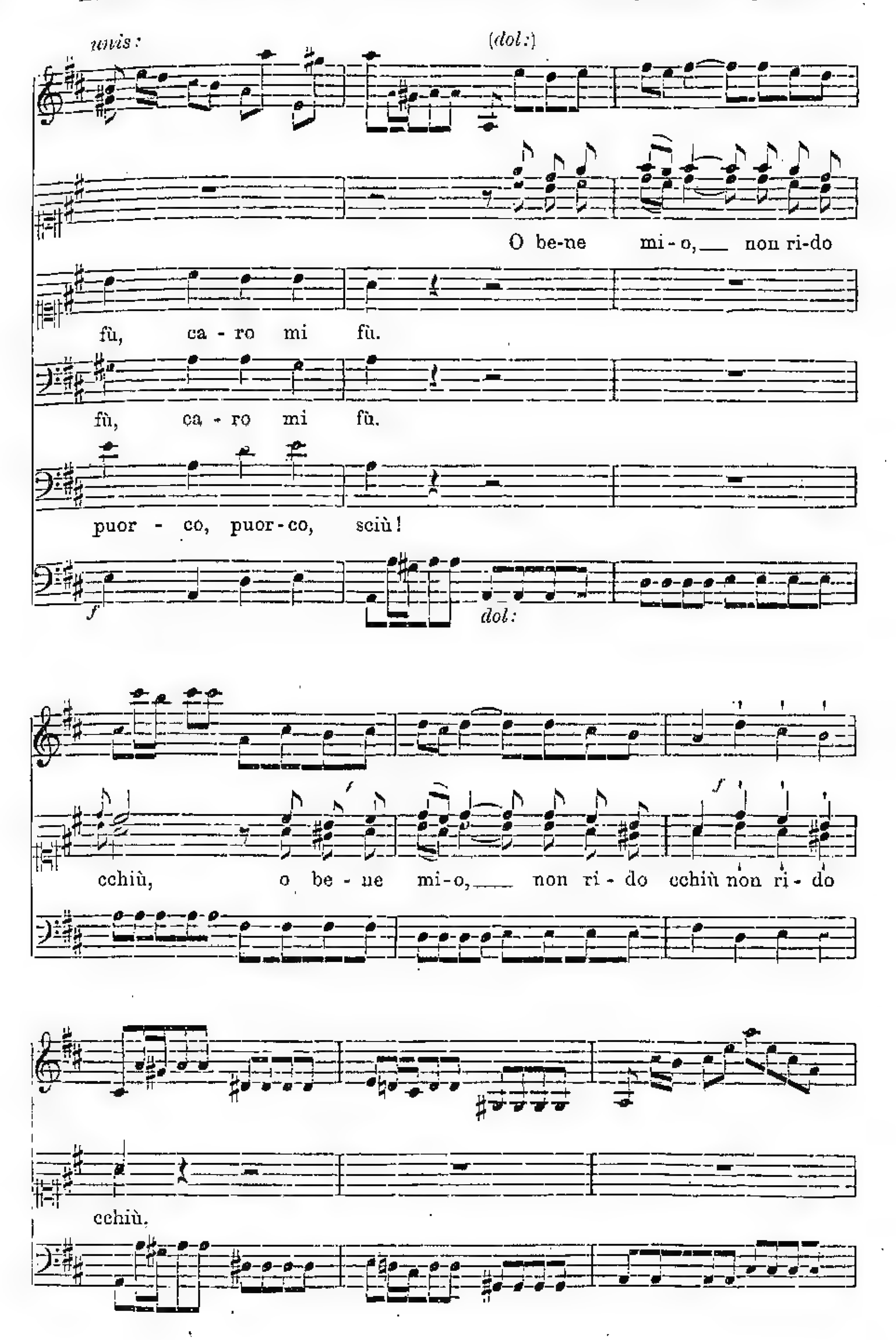
Chiano, chiano, chiano, chiano!

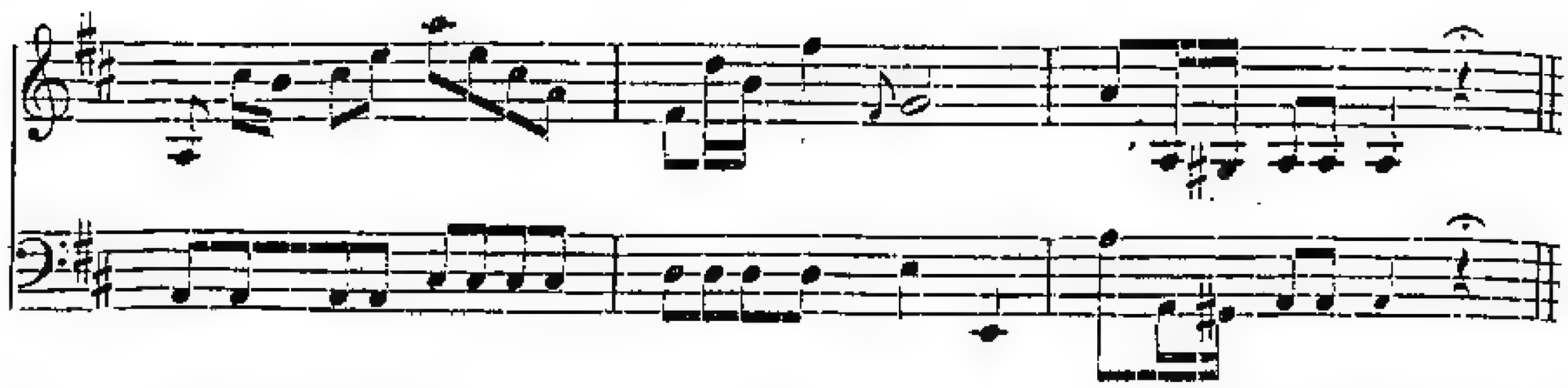
ta - le se vò nzo - rà!

Vi che spe - ta - le Ca-ro mi fù, ca-ro mi

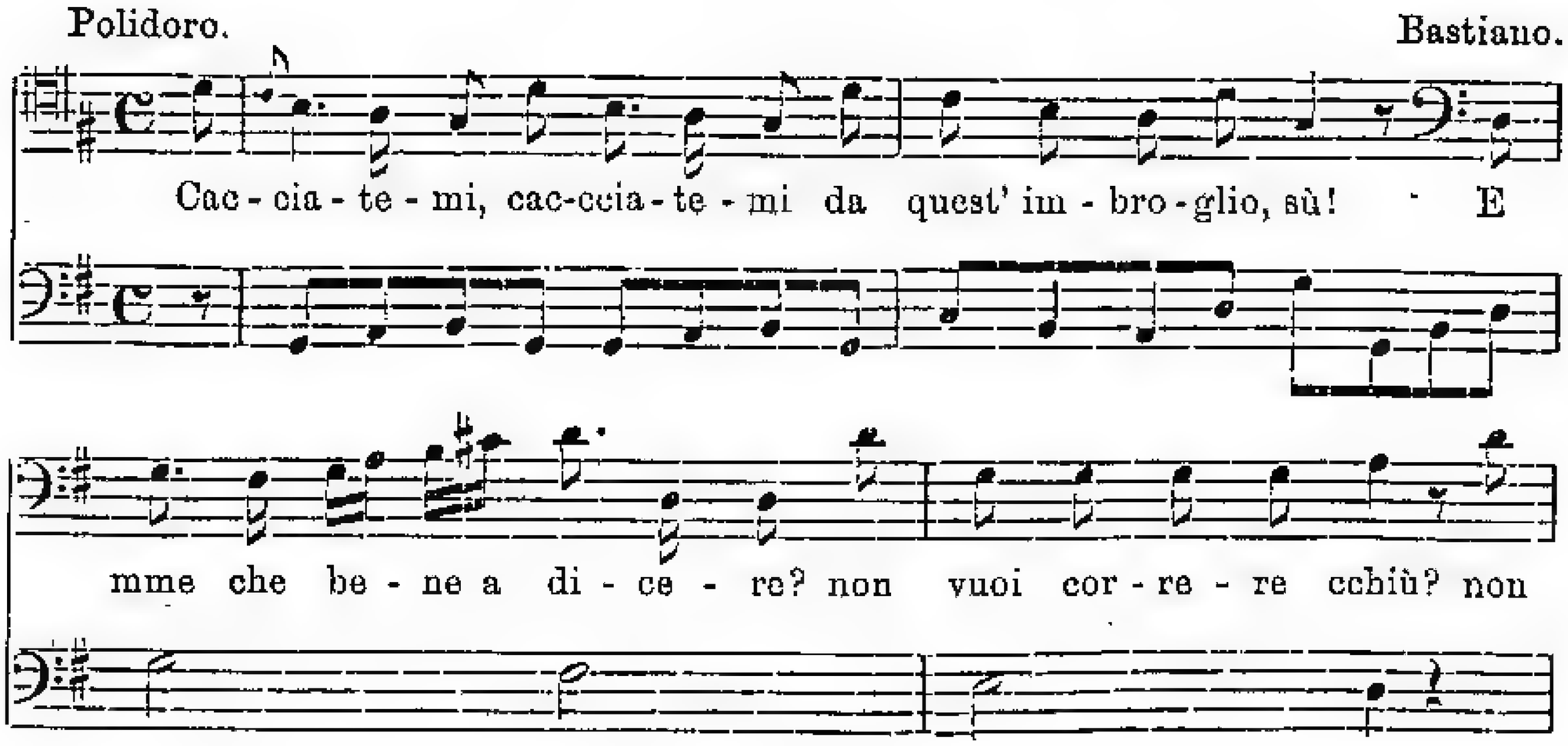
Vi che spe - ta - le, che spe - ta - le! Ca-ro mi fù, ca-ro mi

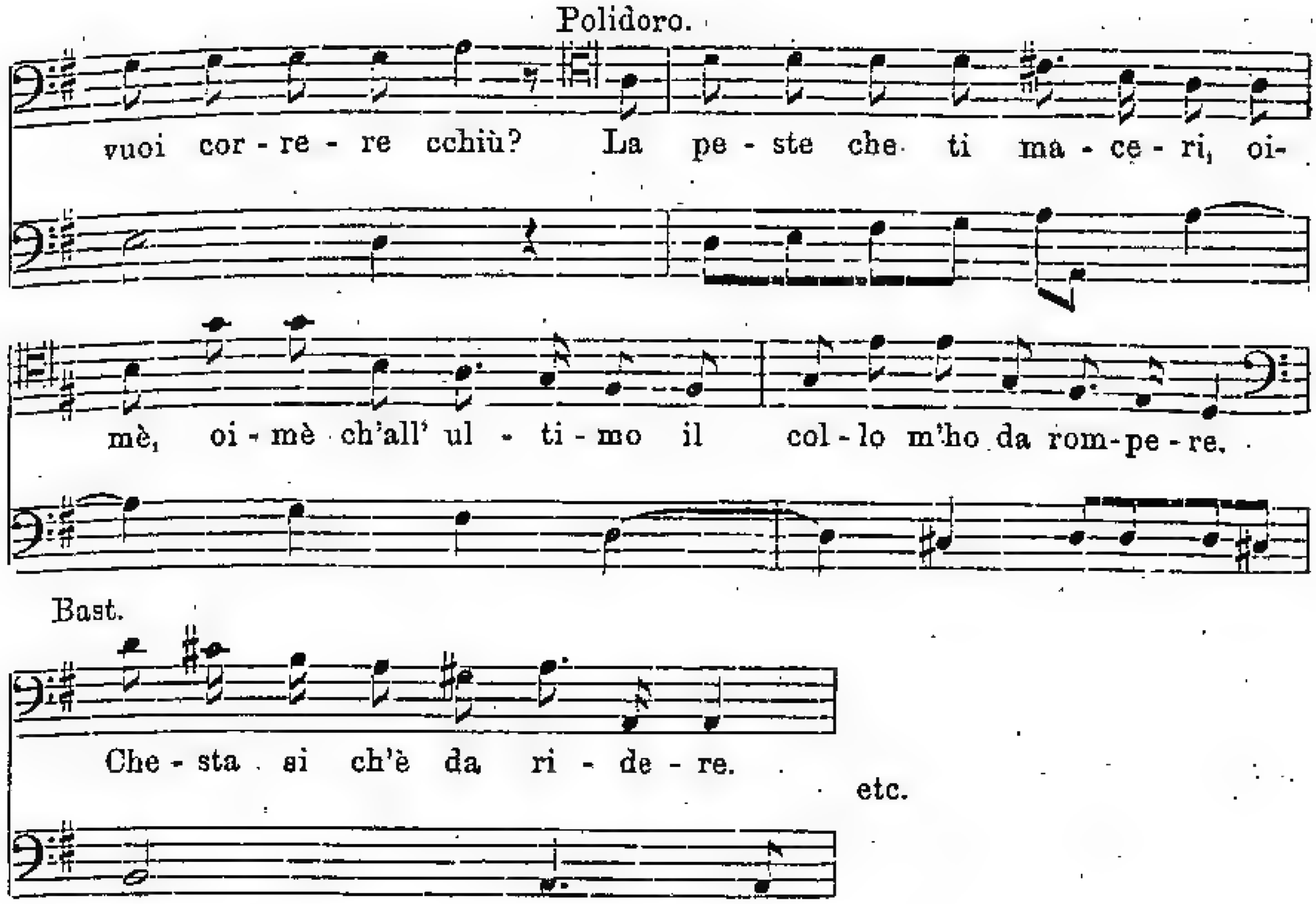
puor - co! va, va, te la - va! puor - co,


nvis:
(dol:)
O be-ne mi-o, non ri-do
fù, ca-ro mi fù.
fù, ca-ro mi fù.
puor-co, puor-co, sciù!
f
dol:
cchiù, o be-ne mi-o, non ri-do cchiù non ri-do
cchiù.



D'Arienzo does not carry his study of comic opera beyond "Lo frate nnammorato"; and indeed if he wished to end with Pergolesi, "Il Flaminio" was hardly worth describing. It can hardly be called a comic opera; it is merely sentimental. Like its predecessor, it depends for its plot on a case of mistaken identity of the conventional kind. The score contains little of interest. The first act ends with a quarrelling duet for Polidoro (tenor) and his servant Bastiano (bass) in a perfectly simple binary from. Act II ends with a trio. Polidoro has been making love to Checca the servant of Giustina, a widow lady whom Polidoro hopes to marry. This little escapade awakens the jealousy both of Giustina and of Bastiano, who is engaged to Checca. During the second act Bastiano brings in country players to make music at his wedding. The stage direction is "Quì sonano i sonatori sopra il teatro, e tutti siedono". Their music is not given, but Polidoro calls out "bravo, bravo il concerto!" and a few bars later "Quì viene il ballo" for which again no music is given. In the middle of these festivities Giustina appears and is furious with Polidoro, too furious indeed to sing, as she goes out again leaving the other three to sing a trio, in which Polidoro begs the two servants to extricate him from his difficulty, which causes them no little amusement. The music is of a conventional type, in binary form; the structure however has none of the ingenuity displayed in the trio from "Lo frate nnammorato". Although there is no Da Capo, the movement is undramatic; there is a slight attempt at characterization, but the composer's main object seems to have been merely to give each singer a pretty tune to sing. It is perhaps worthy of note that Pergolesi employs oboes and horns in addition to the usual strings: the strings however are treated in his invariable perfunctory manner. A short quotation will suffice:—





This shows us that a change has taken place. Scarlatti's serious ensembles generally represent several heroes and heroines soliloquizing simultaneously; his comic ensembles parody the same type, representing several vulgar men and women all shouting and screaming together. Vinci and Leo kept more or less to the same style; their comic ensembles are studies from real life. Pergolesi on the other hand gives us not realism, but an operatic finale. In this way, I suppose, he is the father of modern opera, as his adorers would say, his predecessors being mere common photographers. But there must have been signs of change in the musical atmosphere of the time; we see it in the "Miserere" of Leo, of which Kretzschmar has well said that it represents not the spirit of prayer, but the spirit of churchgoing[1]).

Of Leo's remaining operas I can only give scanty notes. "Amor vuol sofferenze" has a trio at the end of Act I sung by the three comic characters Vastarella (soprano), Fazio and Mosca (basses). It is roughly binary in form, the main subject being taken up by each character in turn. Its humour consists mainly in imitations of animals, suggested by the name of Mosca; this kind of joke is fairly common in Italian music of all periods. Although there is a certain amount of working up to a climax, the voices joining together towards the end, it should be noted that Mosca ends the movement

1) I must apologize to Prof. Kretzschmar for quoting him, and possibly misquoting him, from memory; his *Führer durch den Konzertsaal* is not at this moment accessible to me.

It must always be remembered that the enthusiasm of the romantic period for Pergolesi originated with Rousseau, after the visit of the Bouffons Italiens to Paris in 1752. When the French hailed Pergolesi as a realist, it was not in contrast to Vinci and Scarlatti, whose works were unknown to them, but in contrast to the elaborate artificiality of Lully and Rameau.

by himself, the other two leaving the stage before him. This device occurs in other finales, giving the principal buffoons time to get in some more "business" before the fall of the curtain; "La Semmeglianza" presents an example, the finale quoted from "Lo frate nnammorato" (though here the characters who remain are exactly those one would have expected to retire, giving reason to suppose that the composer was thinking not so much of stage effect as of musical form), and another which will be described shortly. The second act of "Amor vuol sofferenze" ends with an old-fashioned duet for Vastarella and Mosca.

"Alidoro" has three concerted pieces, of which I regret to say I have no extracts. Act I ends with a long and interesting quartet for soprano and three basses in rough binary form; act II with a trio that shows more sense of development and coda. In the middle of the third act there is a septet, a good representation of excited utterances. This, like that in Act I, tails off towards the end; but it is probable that stage business was expected to maintain the interest here.

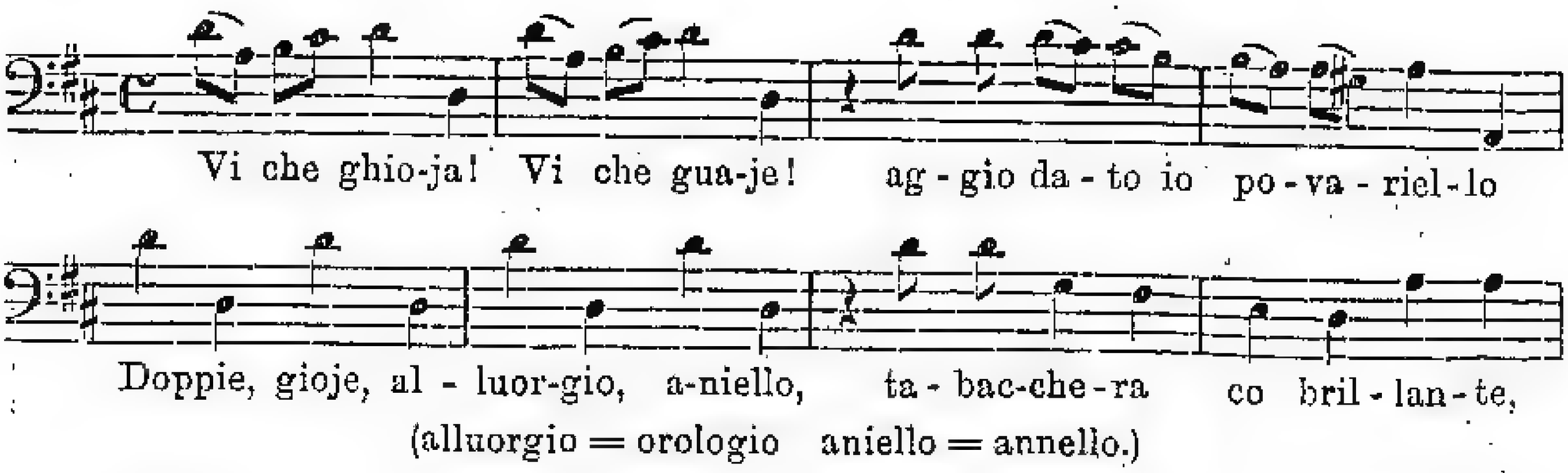
"L'Ambizione delusa" was produced at Naples in 1742, but from the condition of the score at Paris (partly autograph) it seems probable that this was not its first performance. The first act ends with a trio for Delfina, Lupino (a peasant masquerading as a *signore*) and Ciaccone, a comic servant; it is long and straggling, the voices being treated singly. Here again we find Lupino left alone on the stage at the end. Act II presents the same device at the end of a complicated septet. This also is rather straggling in character and the score has been much altered at some time or other.

The weakness of these finales lies in the fact that they are never worked up to a real musical climax. Stage "business" might make the finish effective dramatically, but the music which accompanies it might almost be said to destroy its effect. There is however one more example of Leo's operatic finales to be considered, in which the problem is solved in a more satisfactory manner.

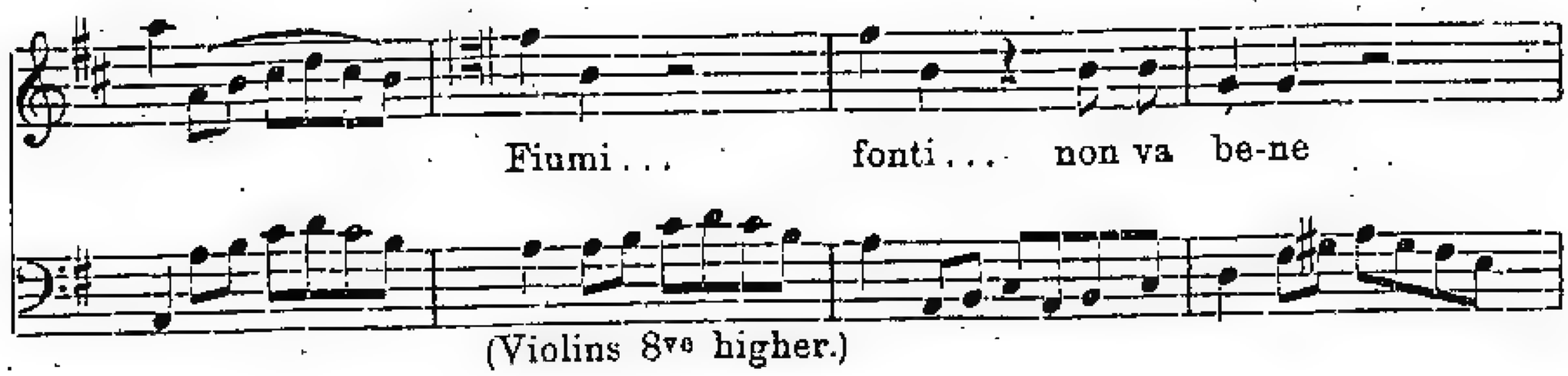
The anonymous fragment in the British Museum (Add. M.S. 14235) is so masterly and humorous a specimen of comic opera that on a first examination I attributed it to Logroscino, and mentioned it among his works in my article in Grove (second edition). Since then I have come to the conclusion that it is partly in the autograph of Leo, though I must warn the reader that the handwriting bears not the least resemblance to that of the so-called autograph mass in the same library. It is however very similar to the autographs of Leo at Naples and Montecassino, at any rate in some parts; and it is often difficult to say what portions are in Leo's hand and what are not. The opera appears to have been composed in great haste: the first few scenes, both airs and recitatives, are certainly Leo's; later we can see that he has written the introduction of an air, the intermediate *ritornelli* and the voice-part, leaving the accompaniment to be filled up later by a hand about which I am often in doubt. (A similar proceeding may be observed in its earlier stages in an autograph MS. in the library of the Paris Conservatoire, containing several airs from "Demetrio" preceded by the overture to "La Simpatia del Sangue". "Demetrio" was composed under difficulties, as is related in Cav. Giacomo Leo's biography.) As I have not yet been able to identify the opera, a summary of the plot may be given, as far as the one remaining act takes us.

The scene is in Rome. Don Pompeo Sguinsaglio, a Neapolitan, "ricco quanto sciocco" is serenading his bride Costanza, to the amusement of her brother Don Claudio, who makes fun of his awkwardness and ungainly appearance. Pompeo explains to Claudio that his servant has just gone to the goldsmith's to fetch the jewellery for the lady. Enter the Abbate Candrelli (Pompeo always miscalls him Cantariello), uncle to both Costanza and Pompeo. He is meditating a poem, and talks in a very "Arcadian" manner; they salute him, but he does not wish to be disturbed—"Compatitemi, ch'io non do udienza a nessuno quando sto negotiando colle Muse". The Abbé is annoyed at the stupidity of Don Pompeo, and gives him a lesson on the art of the "cicisbeo", after which both leave the stage. Don Claudio there explains to the audience that it suits him to encourage the match, because Don Pompeo being willing to take Costanza without a dowry he himself will be able to secure her fortune to pay his debts and marry Ermellina, who is beautiful, but grasping in money matters. The lady comes in and exhibits her character; indeed, she has some intention of securing Don Pompeo for herself, marrying Costanza to her late husband's partner in business, Leandro, who had once saved Costanza from brigands, but has since lost sight of her. For this purpose Ermellina introduces Leandro to Pompeo as a Cavaliere Ariobaldino of Florence. The next scene brings in the Neapolitan maid Nina and her mistress Costanza, who is still very much in love with Leandro. Enter the Abbé, quoting Sannazaro, and introducing Don Pompeo to Costanza, who will have nothing to do with him. Some pages of the MS. are missing here; we next find Ermellina passing herself off as a Frenchwoman to the Abbé, who is delighted to exhibit his French, and presents her with the jewellery which Pompeo had bought for Costanza. Pompeo tries to protest, but is told by the Abbé that he does not know how to behave to a lady. They sing a ridiculous duet, the Abbé dancing a minuet to French words and florid vocalization, while Don Pompeo vainly expostulates. After the Abbé has gone, Ermellina manages to wheedle the Neapolitan into giving her his watch, his ring and all his money. Nina enters, to fetch Costanza's jewels; this gives Ermellina the opportunity to cast off Don Pompeo whilst keeping her booty. The Abbé re-enters, and is appealed to by each in turn to set matters right; but he is "negotiating with the Muses" and refuses to let himself be interrupted.

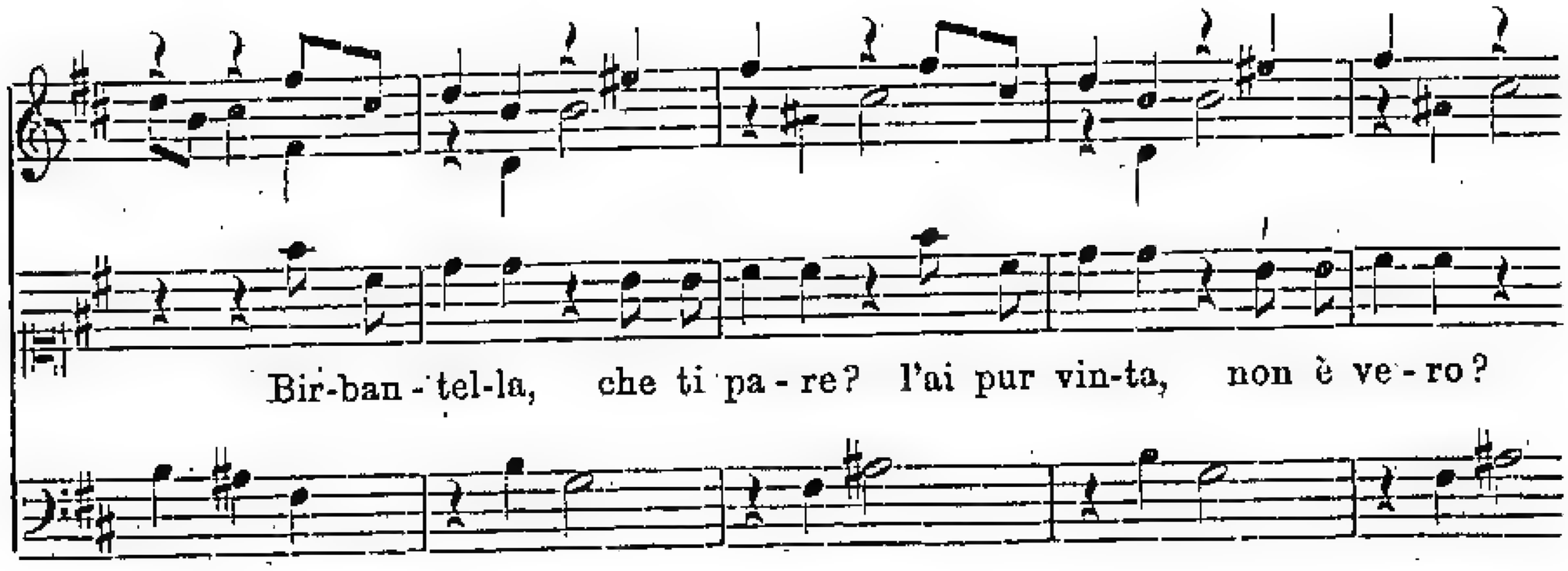
Here follows the quartet, which is of unusual length—232 bars. Don Pompeo leads off:—



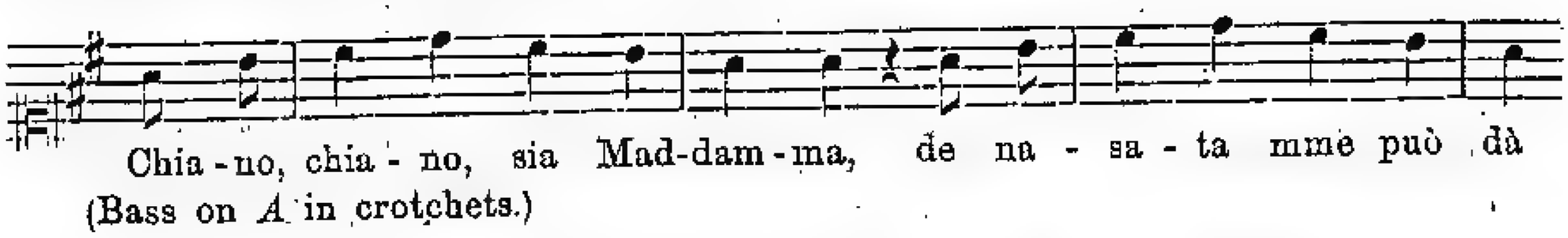
leading to a close in the dominant at the eigtheenth bar. Next comes the poetically inspired Abbé:—



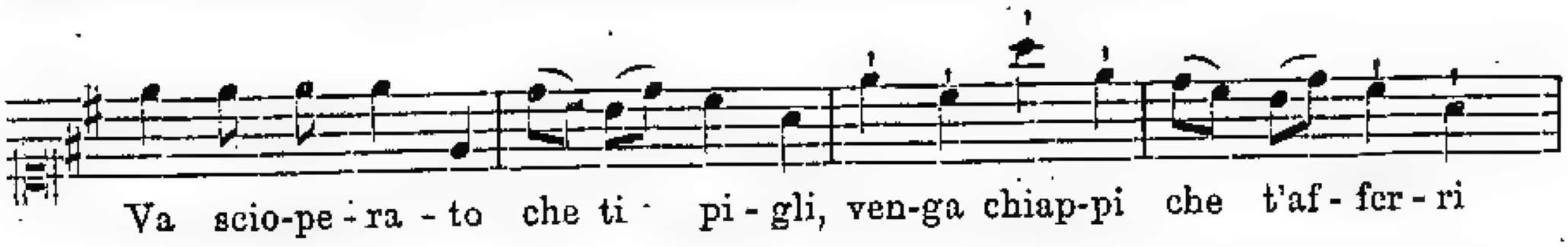
ending in B minor. At bar 39 appears Ermellina, who must be given her characteristic accompaniment:—



This section is all in B minor, but a short sequence leads into A in which key Nina replies (bar 53):—



With these we may consider the "second subject" to begin. At bar 60 Ermellina returns to the charge with a vigorous new theme:



which is at once repeated by Nina (bar 71) in B minor. Don Pompeo has been vainly attempting to calm the ladies, and now turns to his reverend uncle in despair; but the Abbé is still composing poetry, though, as we see, his difficulty in finding rhymes drives him to the verge of language inconsistent with his cloth. We may note the humorous treatment of the strings, and the gradual upward movement of the bass, which is very characteristic of Leo [1]).

1) Compare the examples given in H. Abert's *Niccolò Jommelli als Opernkomponist* (Halle, 1908), p. 117.

(bar 80.)

unis:

Abbate.

Ah! Sguin-sà, Sguinsà, Sguin-sà! com-po-

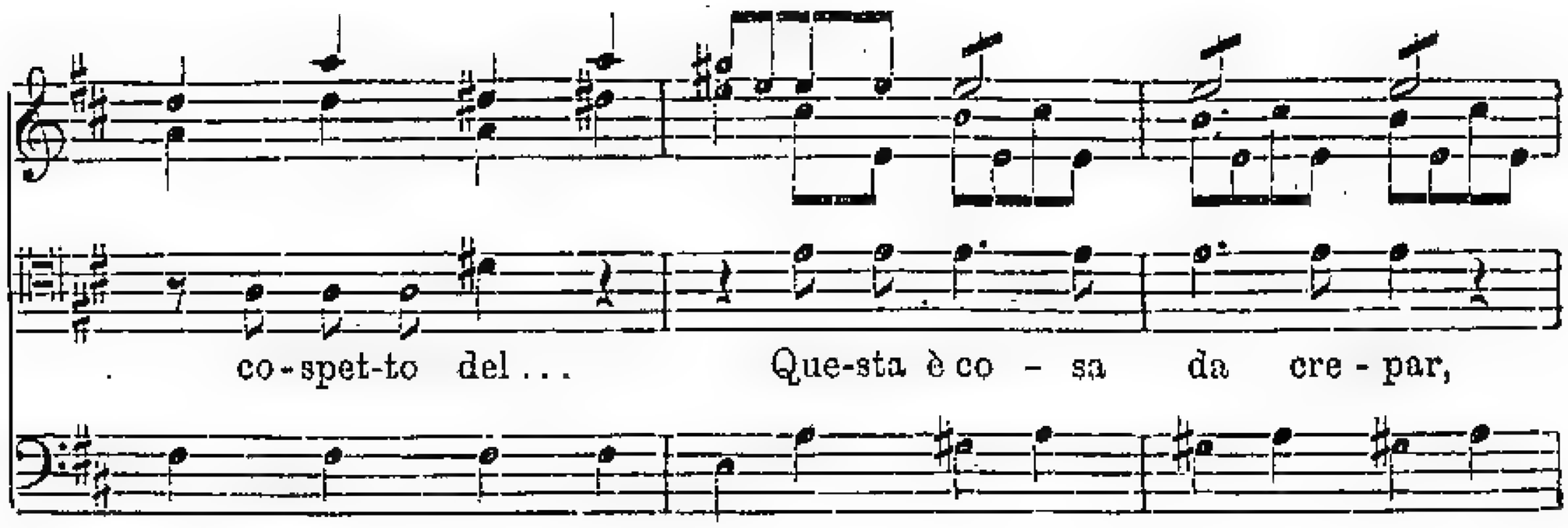
Don P.

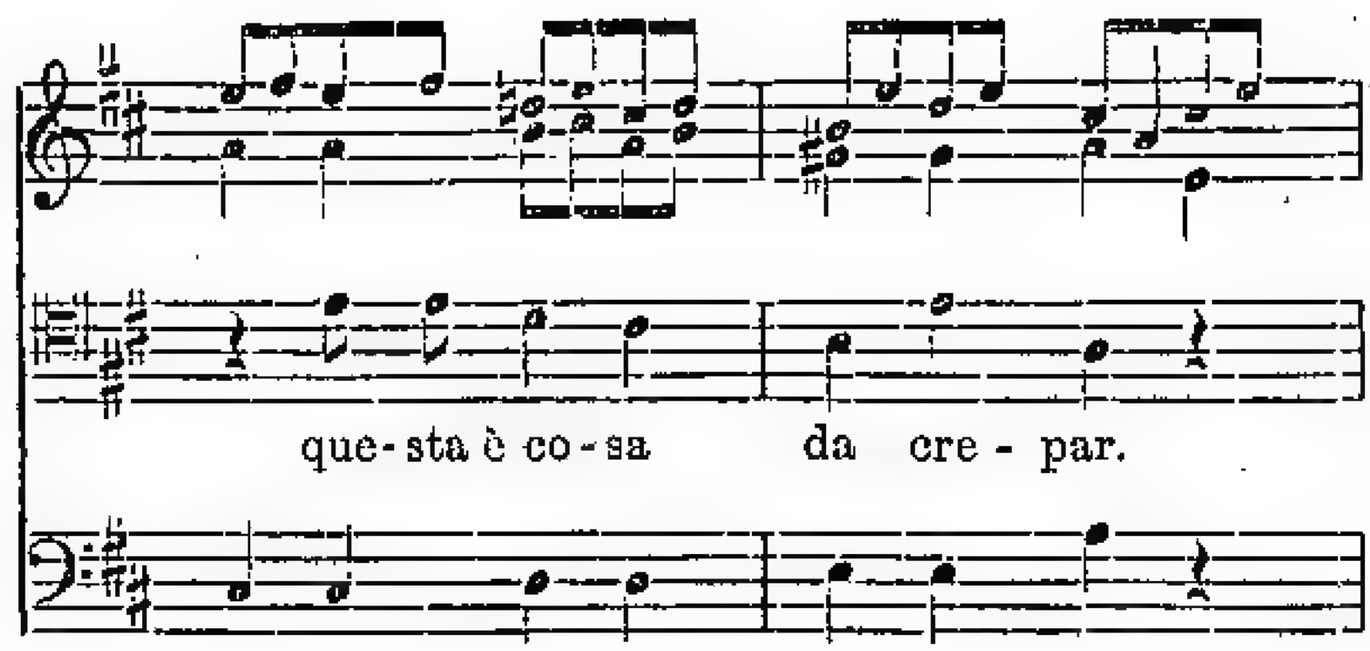
Che fa - cim-mo gno - re zì

men-do o-ra sto quì, E tu vuoì fa - vel - li, pur - li?

Io qui scri - vo... leg- go... cas- so... pen - so...

vol - to... gi - ro... pas - so... cor - po di...





At bar 131 Don Pompeo replies with the same subject—"Ah! zì abbà! zì abbà! zì abbà!" here made to express his state of complete bewilderment. At bar 112 comes what we may consider as the return to the first subject, in the key of A. The violin figure of the Abbé's first entry re-appears, and an attempt is made to combine all four voices. The subjects are not treated with any contrapuntal skill, but each is suggested sufficiently for dramatic purposes. This scene of confusion is kept up in extremely spirited fashion for some seventy bars, though its musical material is extremely thin. Its principal weakness is its uncertainty of tonality. We expect the movement at this stage to make definitely for the key of D, and to strengthen the return to the tonic by emphasizing subdominant harmony. This the composer does not do; in fact there is not a single C natural in the course of the whole piece. It will therefore be understood that it is often difficult to decide whether the composer considers himself to be in D or in A, the more especially since just at the moments when the question could be decided on rhythmical grounds he happens to be careless in this matter and allow the music to get out of step. Moreover with the best will in the world to feel oneself in the key of the tonic, one cannot help being disconcerted by the perpetual recurrence of modulations to the dominant whenever the tonic seem to have been re-established finally and irrevocably. An illustration (bars 161—176) may be given of the composer's method of working up a climax; it will be seen that the excitement appears to subside just where it ought to have boiled over. Still, it would be quite possible to design effective stage-business to cover up this weakness.

Violins

Erm.

Nina. Chiano!

ti por-rò le ma-ni in vi - so o ti sfreg-gio!

Abbate.

io qui scrivo... leg-go... cas- so...

Don P.

-ri, Song'omm' i - o... si ommo tù de te

Basso.

Nina. Erm. Nina. Erm.

sia maddam - ma! o ti sfreggio! sia mad-dam-ma! o ti sfreggio

pen - so... vol - to... gi - ro... pas-so...

fà... te pa-re che... dà chi pò... co' cchì... pec-

unis.

Nina. de na - sa - ta mme può dà

Sia mad - dam-ma! o ti sfreg-gio in mez - zo quà

cospet-to di... cos-pet-to del... questa è cos - sa

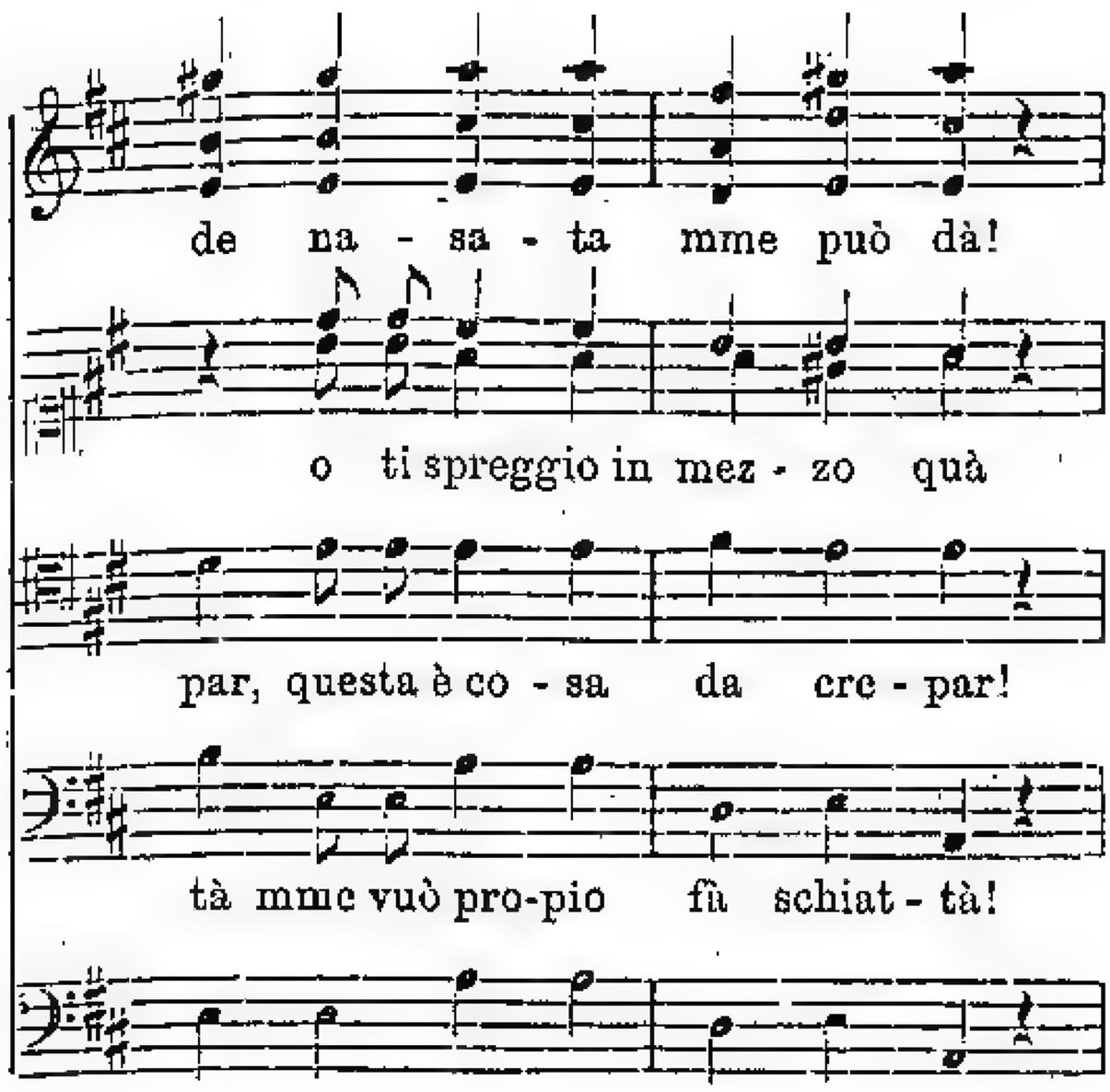
chè... benagg' o - je, benag-gia craje, mme vuò pro - pio

mme può dà, mme può dà,

mez - zo quà, mez - zo quà

da crepar, da cre-par, da cre-

fà schiattà, fà schiattà, fà schiat-



It is only in bars 190—195 that the tonic is insisted on unmistakably, the second subject coming to an end here on a pause. The two women leave the stage, and the remaining 37 bars are devoted to a coda sung mostly in "patter" by the two men. Even here the sense of key is weak; Don Pompeo asking "che facimmo, signore zì?" leads straight into A again, and although after only four bars the harmony returns to D and hardly leaves the tonic chord for the rest of the piece, the result is not convincing, as the dominant is never balanced by the subdominant, apart from the conventional cadence on the bass F♯ G A D. Reiteration of a proposition is not proof, though probably Don Pompeo's reverend uncle thought it quite good enough for his parishioners.

Of the remaining operas on my list I do not propose speak at any length. The finale to Act I of Logroscino's "Leandro" is of no particular interest; it is a duet between two lovers, with humorous comments from the bass. In form it is more or less binary, with no Da Capo; its musical material is pleasant, without being especially clever or witty in any way. The comic bass as in other examples is left alone on the stage at the end.

"Il Governatore" needs no comment here[1]). It will be noted that the next Neapolitan opera available does not come till several years later. During these years an entirely new star has risen at Venice—Baldassare Galuppi, whose concerted pieces differ materially in style from those of the Neapolitan school. Piccinni, and not Galuppi, has always been credited with the new development of the finale; but by 1754, the year in which his first comic opera appeared, Galuppi had already written "Il Filosofo di Campagna" to say nothing of earlier operas in which the finale in a chain of movements is clearly established. I have not seen any score of Piccinni's anterior to

1) See H. Kretzschmar's "Zwei Opern Nicolo Logroscino's" in *Jahrbuch der Musikbibliothek Peters für 1908.*

"La buona figliuola"; but if Insanguine's opera "Lo funnaco revotato" [1]) is typical of Neapolitan opera in 1756, we cannot say that much advance had been made since "Il Governatore". Moreover it is with some hesitation that I assign "Lo funnaco revotato" to this year; even Florimo queries the date, and it does not harmonize well with the other dates of the composer's life, such as they are. The year 1756 is however by no means too early if we judge merely by the Cambridge score, which, by the way, admits of no doubt as to authorship. It is the work of a man still under the influence of Pergolesi and Logroscino, and its only remarkable feature is that the finale to the Third act is treated in a style similar to that of the others two, although on a smaller scale.

It will therefore be seen that this next phase of development presents historical problems of considerable difficulty. We shall have to estimate first how far Galuppi was influenced by the Neapolitan operas that were brought to Venice, how far by Rinaldo di Capua, and how far by his own librettist, Goldoni. The history of comic opera at Venice before Galuppi has not been studied in any detail as far as I am aware, although T. Wiel has of course done invaluable spade-work in his "Teatri musicali veneziani del settecento", and musical questions have not been neglected by the leading authority on Goldoni, Edgardo Maddalena. It seems probable that Goldoni was the link, if any were needed, between Galuppi and Piccinni; but the relation of these two composers one to another is not yet clear. Another composer of importance at this period is Jommelli, who has fortunately found a thoroughly scientific biographer. I had not included his "Don Trastullo" (1749) in my test, since it is an Intermezzo of the type of "La Serva padrona". But comedy, as Abert tells us, was not so well suited as tragedy to Jommelli's pathetic temperament, and his voluminous biography devotes comparatively few pages to this branch of his work. These, then, are the main points which have next to be considered, and I shall hope to find an opportunity of discussing them more fully at some future date.

Corrigenda in previous article.

Page 551, stave 5, bars 1, first word should be *sento*.
last stave, bar 1, for E read D.
» 552, stave 8, correct signature.
» 553, stave 7 and 14, correct signature.
» 554, stave 7 and 14, correct signature.
stave 7, bar 3, third note, for C♯ read A.
» 556, stave 1, bar 3, halve the value of all 5 notes,
» 558, stave 5, bar 1, as first word read *io*.
» 561, stave 13, bar 2, as first note read B.
» 562, stave 5, bar, last note should be a crotchet.

---

1) Funnaco = fondaco, a narrow street leading to the quay at Naples; revotà = mettere sottosopra. (See glossary to S. di Giacomo's *Poesie*, Naples 1907.)

Un' Opera sconosciuta di Pergolesi?

Di

Vito Fedeli.

(Novara.)

Nel riordinare la biblioteca di questo Istituto musicale ebbi la ventura di trovare tra vecchi e negletti manoscritti un volume dai fogli assai ingialliti, ma ben conservato da una rilegatura non molto antica.

Nell'interno il manoscritto, che risulta presumibilmente della prima metà del secolo decimottavo, è mancante di frontispizio e d'ogni indicazione relativa al titolo e all'autore. Anzi, dalla prima pagina tutta gualcita e scolorita, appare evidente che anche prima della rilegatura il volume fu per molto tempo privo di copertina e di frontispizio.

Sopra la rilegatura è scritto con calligrafia ben diversa, posteriore almeno di un secolo a quella interna:

IL CAVAL.RE ERGASTO
OPERA DEL MAESTRO
PERGOLHESE *(sic)*
N.° 4.

Il Cavaliere Ergasto di Pergolesi?

Non mi è riuscito di trovare notizia o menzione qualsiasi di una tale opera — sconosciuta anche ai migliori storici — del grande melodista, nè ho potuto appurare in qual modo e quando il volume sia pervenuto alla nostra biblioteca. Non è improbabile che sia stato offerto — non ancora rilegato — dal maestro Carlo Coccia (Napoli 1782-Novara 1783) che fu il primo direttore («censore») dell' Istituto.

Ho supposto dapprima che il poco ortografico autore della iscrizione esterna avesse preso qualche equivoco. Da dove avrà egli desunto il titolo dell' opera e il nome dell' autore? Chi potè scrivere con l' aggiunta di un' *h* il nome d' uno dei più celebri musicisti italiani, non può aver commesso qualche altro errore più sostanziale?

È pure assai presumibile che alcuni lavori del Pergolesi, come di altri compositori antichi, siano andati smarriti e che perciò siano oggi ignorati anche dai più diligenti biografi.

Anche Fétis riteneva che «dans la musique de théâtre de Pergolèse on n' a pas conservé les titres de tous ses ouvrages».

* * *

Col più vivo interesse ho dunque esaminato il vecchio manoscritto.

Esso consta di 285 pagine di partitura in calligrafia grande, chiara, regolare, formanti l' intero primo atto d' un' opera comica.

Dell' autore del libretto nessuna menzione.

I personaggi sono:

Lesbina	*soprano*
Brunetta	*contralto*
Il Conte	*soprano leggero*
Ergasto	*tenore*
Anzelmo (*sic*) . . .	*basso*
Ciccone	*basso.*

La parte del Conte, ricca di virtuosismi canori, deve essere stata scritta per un *musico*, secondo le consuetudini dell' epoca.

L' argomento verte sull' amore del cavaliere Ergasto e di Lesbina, amore contrastato, oltre che dalla diversa condizione sociale dei due amanti, dal fermo proponimento di Anselmo (padre di Lesbina) di dare sua figlia in moglie a Ciccone, tipo comico di semplicione, il quale, a sua volta, è amato e desiderato da Brunetta. Vi è poi un conte Sorboli amico di Ergasto, il quale conte per una improvvisa e impreveduta circostanza, non può sposare — quasi al momento delle nozze — la marchesa Urania feudataria del luogo. Si accenna anche ad una principessa Metilde, cugina di Urania e legittima erede del feudo, morta in fasce . . .

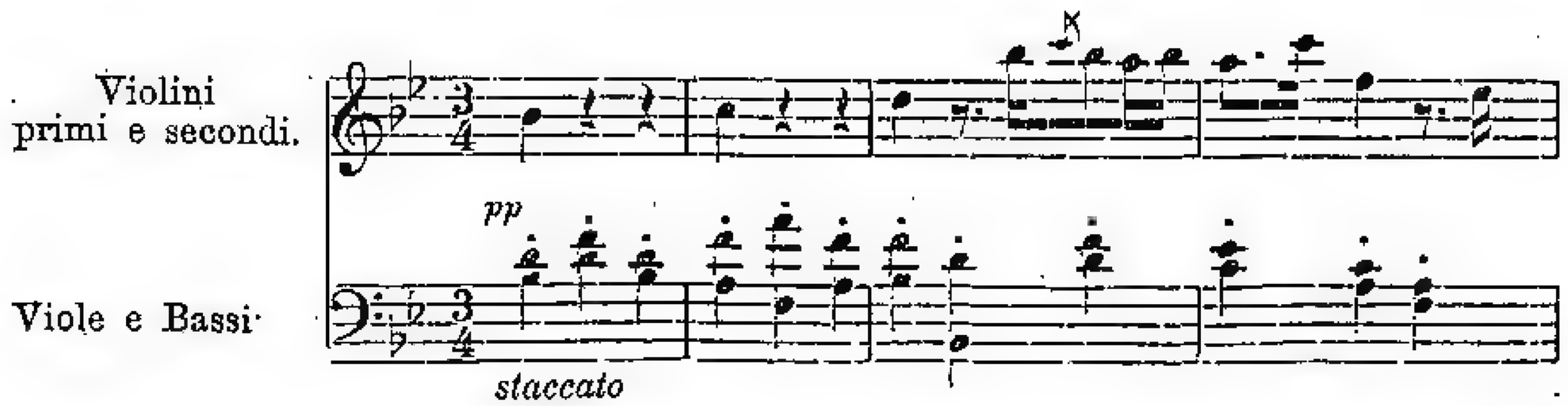
Si può immaginare che alla fine dell' opera, il riconoscimento di Lesbina per la principessa creduta estinta e tre buoni matrimoni (Lesbina ed Ergasto, Brunetta e Ciccone, Urania e il Conte) chiuderanno lietamente la serie delle comico-sentimentali e spesso ingenue peripezie della comediola.

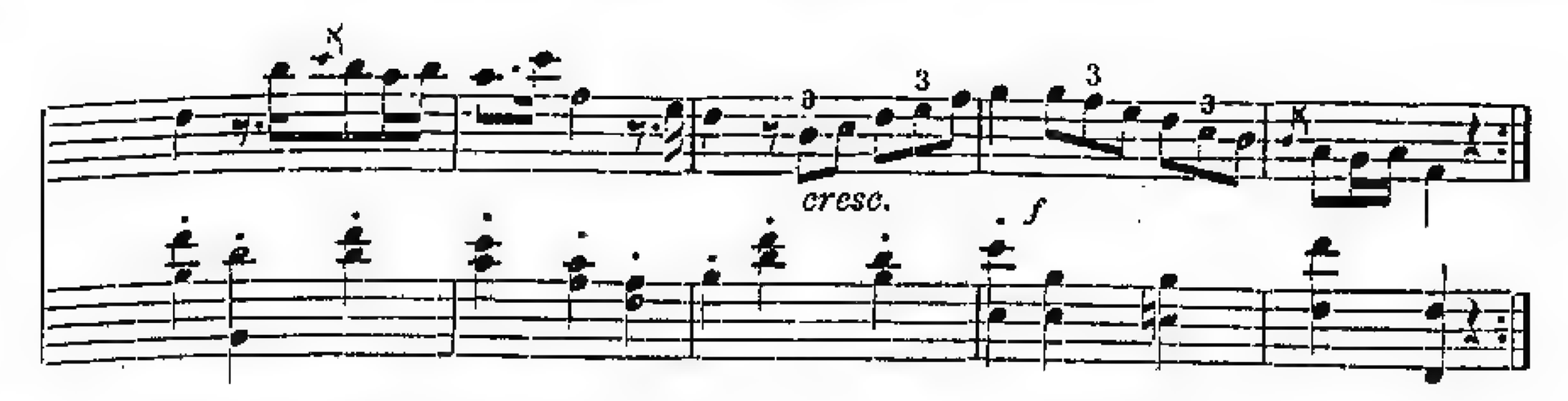
* * *

La musica rivela subito i caratteri più affini all' arte pergolesiana.

Precede una introduzione strumentale o piccola sinfonia in tre brevi tempi: *Allegro vivace* (2/2) in re maggiore; *Andante con moto* (3/4) in si bemolle maggiore; l' ultimo tempo (3/8) in re maggiore, non porta indicazione di movimento, ma evidentemente è un *allegro*: quasi una *giga*.

Ecco le graziosissime vaporose prime misure dell' *Andante con moto*:





Nella prima scena («vasta campagna con molino da una parte, dall' altra veduta del casino nobile del cavaliere Ergasto. — Lesbina lavorando e il Cavaliere Ergasto teneramente guardandola») abbiamo un duetto a soprano e tenore con risposte melodicamente dialogate e con frasi d'assieme.

Ergasto

No, ben mio, se neghi amore,
non far torto al tuo bel core
col negarmi ancor pietà.

Lesbina

Ah non dir così, signore,
perchè forse il mio rigore
non è tutto crudeltà.

Ergasto

Dunque un di sperar poss' io?

Lesbina

Non può dirlo il labbro mio.

Ergasto

Questa è pena!

Lesbina

Questa è morte!

a 2

Ah perchè, perversa sorte,
io non nacqui eguale a te?

Dopo un lungo recitativo[1]) accompagnato dal solo basso continuo, segue l' aria d' Ergasto:

Non partir. Se perdo il sole
che dà luce agli occhi miei,
come mai viver potrò?

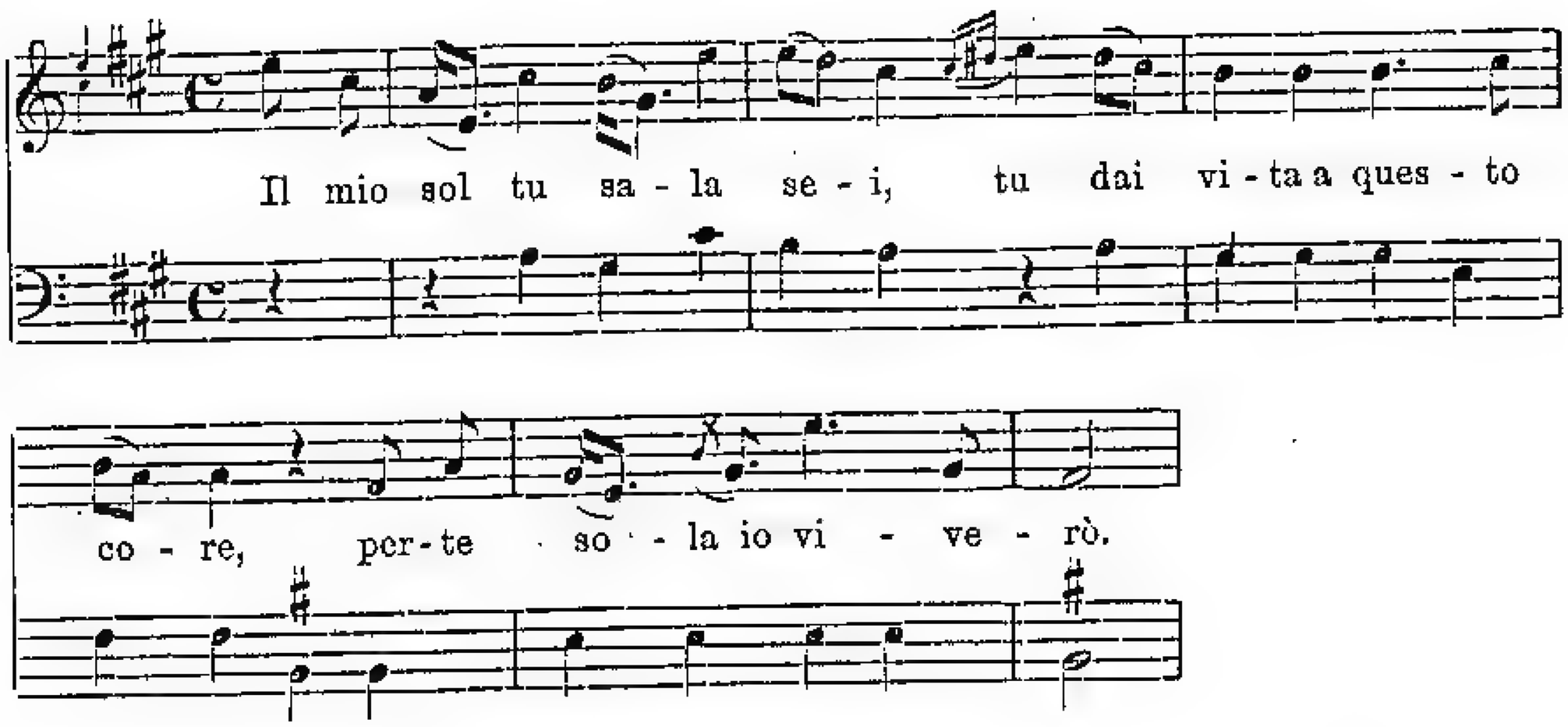
Il mio sol tu sola sei,
tu dai vita a questo core,
per te sola io viverò.

1) Nei recitativi la parte di Ergasto è scritta sempre in chiave di soprano.

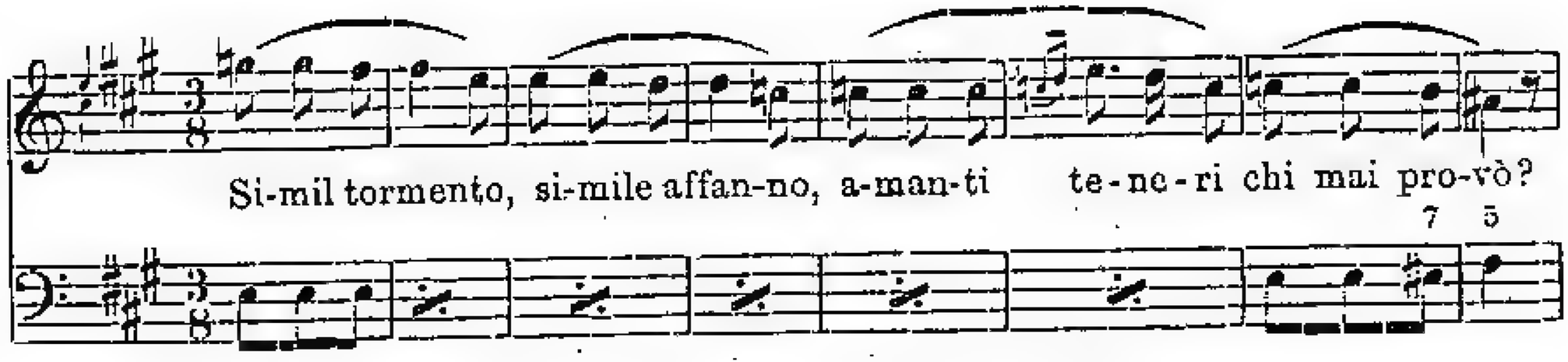
Fermati, o cara;
che pena amara!
Fermati, oh Dio,
ch' io partirò.

Simil tormento,
simile affanno,
amanti teneri
chi mai provò?

Notevole nell' *andante* la frase:



e la frase assai espressiva dell' *allegro presto*:



Alternate da recitativi sempre a solo basso continuo, vengono altre sei arie (quasi tutte in due tempi, con la ripetizione di ambedue le parti e con varianti modulative nella seconda volta) e una cavatina.

L' aria di Anselmo

È la femmina come la gatta:
se la chiami, la pligli e carezzi
vagheggiando d'intorno ti va...

è tutta scintillante di brio, di vis comica, di naturalezza descrittiva, sia nella parte vocale che nella originale e caratteristica figurazione d' accompagnamento dei violini.

Allegro.

Violini

Viole

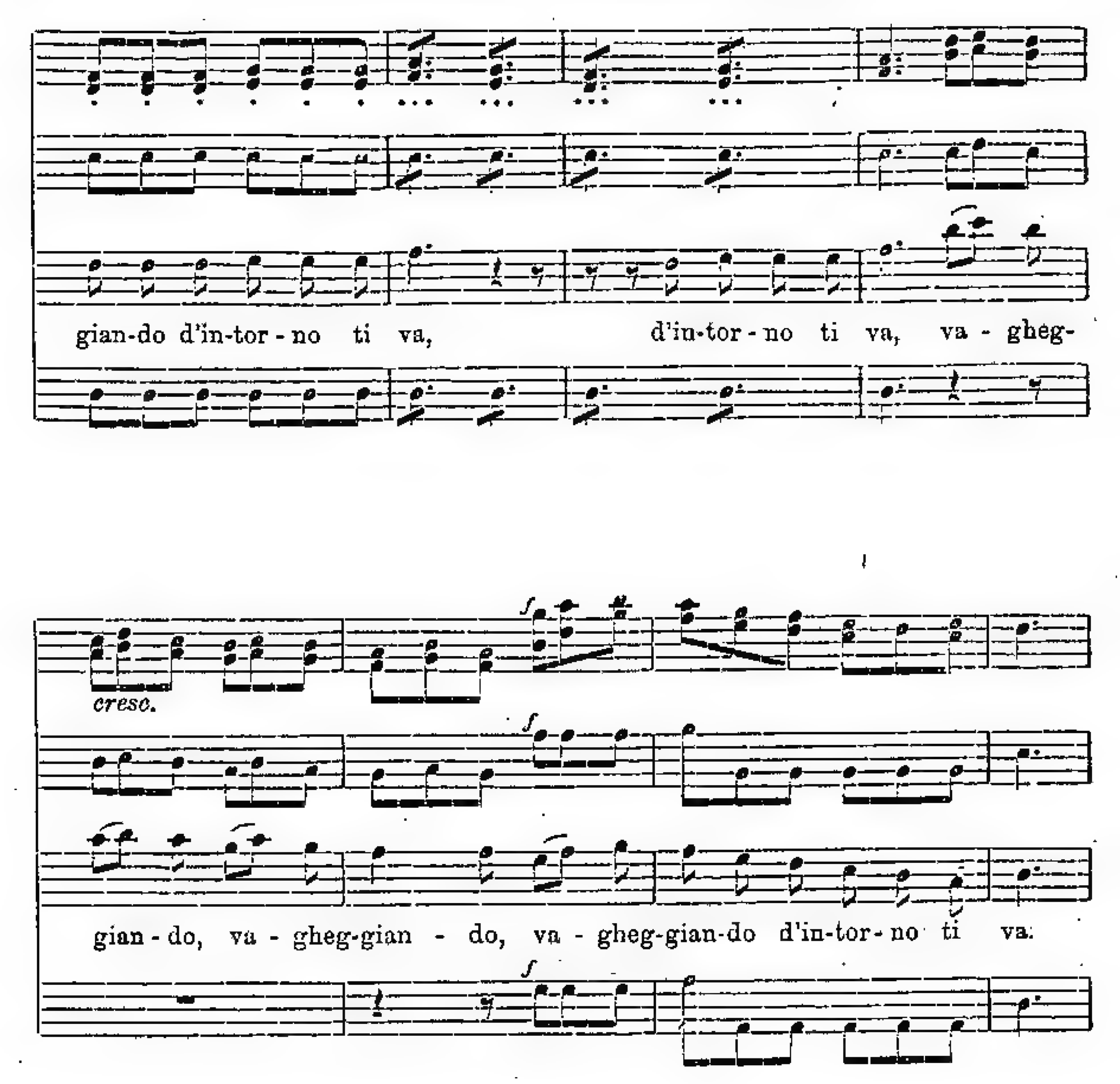
Anselmo

E' la fem - mi - na co - me la gat - ta:

Bassi

se la chia-mi, la pi - gli e ca - rez - zi, la

pi - gli, la pi - gli e ca - rez - zi, va-gheg-



Si osservi come è recisamente affermativo quello spunto col salto di quarta dalla dominante alla tonica, ribadito due volte sull' ottava bassa di questa; e come è ben appropriata la frase melodiosa: «vagheggiando, vagheggiando, vagheggiando d'intorno ti va».

L' aria di Lesbina

Il mio core è un ruscelletto
che soave e placidetto,
mormorando dolcemente
pel suo letto se ne sta . . .

è fra le migliori pagine; tutta la prima parte è soffusa di calma e di dolcezza:

Andantino sostenuto.

Violini

Viole

Lesbina

Il mio co-re è un ru-scel - let - to

Bassi

che so a - ve e pla- -

- - ci - det - to, mor - mo - ran - do dol - ce-

men - te, mormo-ran - do dol-ce-men-te pel suo let - to se ne

»Flanti dolci«

Corni (in fa)

a 2

Violini

Viole

Lesb.

sta, che so - a - ve, pla - ci - det - to

Bassi

Violi.

Viole

Les.

mor - - mo - ran - do dol - ec - men - te...

Bas.

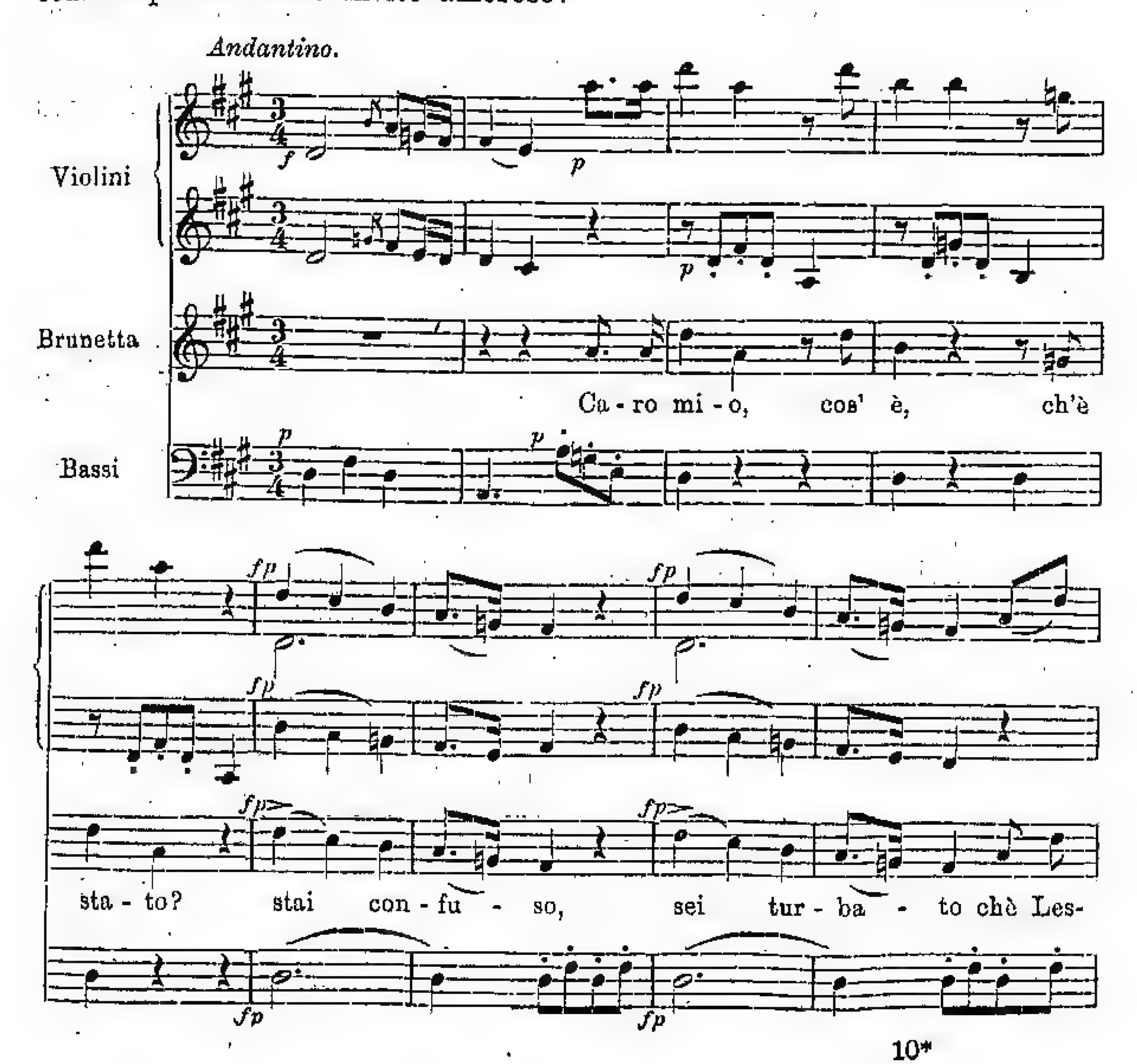
All' *andantino sostenuto* segue l' *allegro assai* sulle parole

Se parlar d'amor poi sente,
si fa un rapido torrente:
rompe gli argini, le sponde,
si confonde e tutto fa.

Il «rapido torrente» viene descritto da uno speciale lavorio de' violini e de' flauti. La situazione ricorda alquanto il famoso «ma se mi toccano . . .» di Rosina nel *Barbiere* di Rossini.

Gli altri pezzi dell' atto son tutti consoni allo stile. Troppo lungo sarebbe l' enumerarne i punti più salienti.

Il finale, molto movimentato a soprano, contralto, tenore e due bassi, contiene un vivace e magnifico dialogato a quintetto, con contrasti ritmici coloristici e imitazioni. Vi è intramezzato un breve duetto in cui la furba Brunetta, cogliendo il momento opportuno, riesce a sedurre il semplicissimo Ciccone. Ecco com'essa affetta stupore e compassione, e come esprime il suo invito amoroso:



»Trombe in alamire«

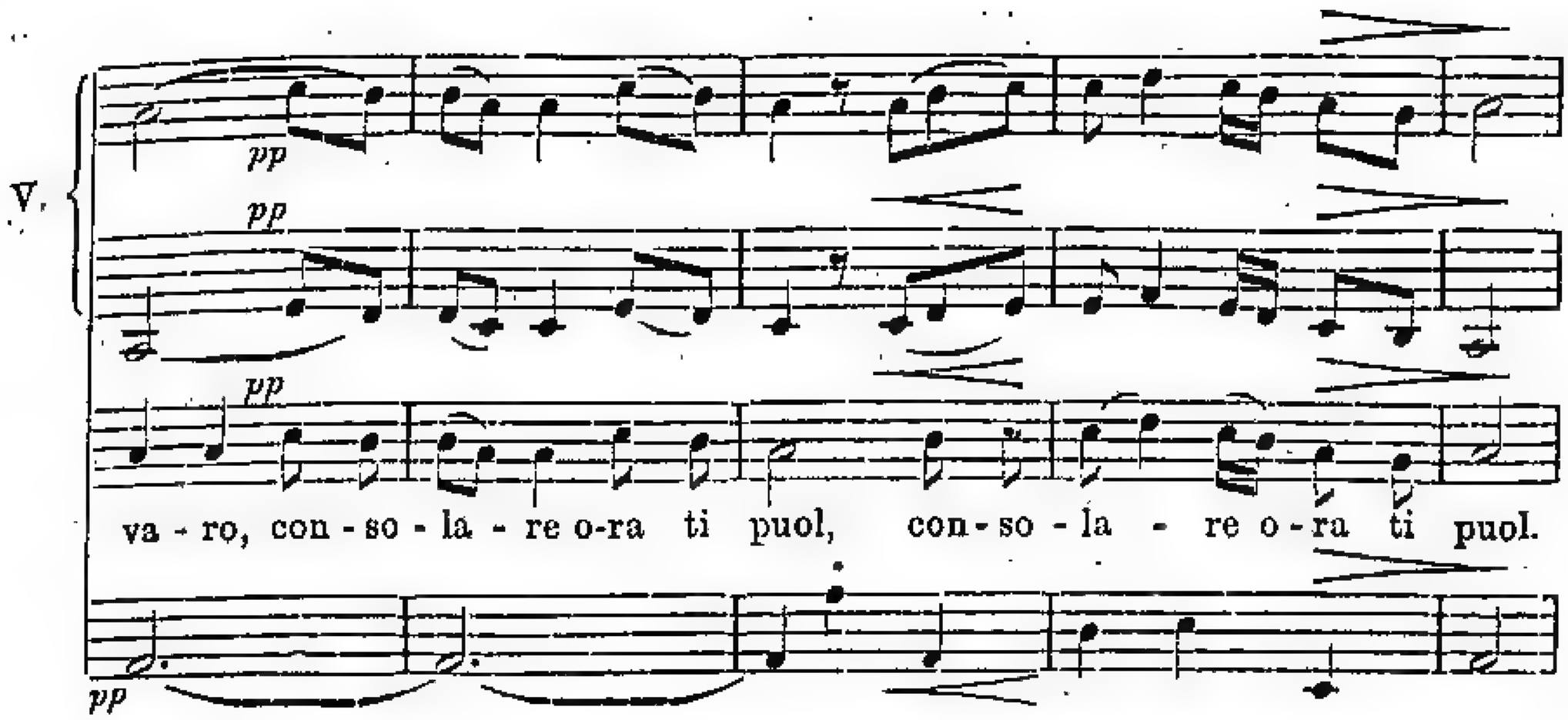
Oboi

bi - na non ti vuol? Vie-ni a me, bel-lino

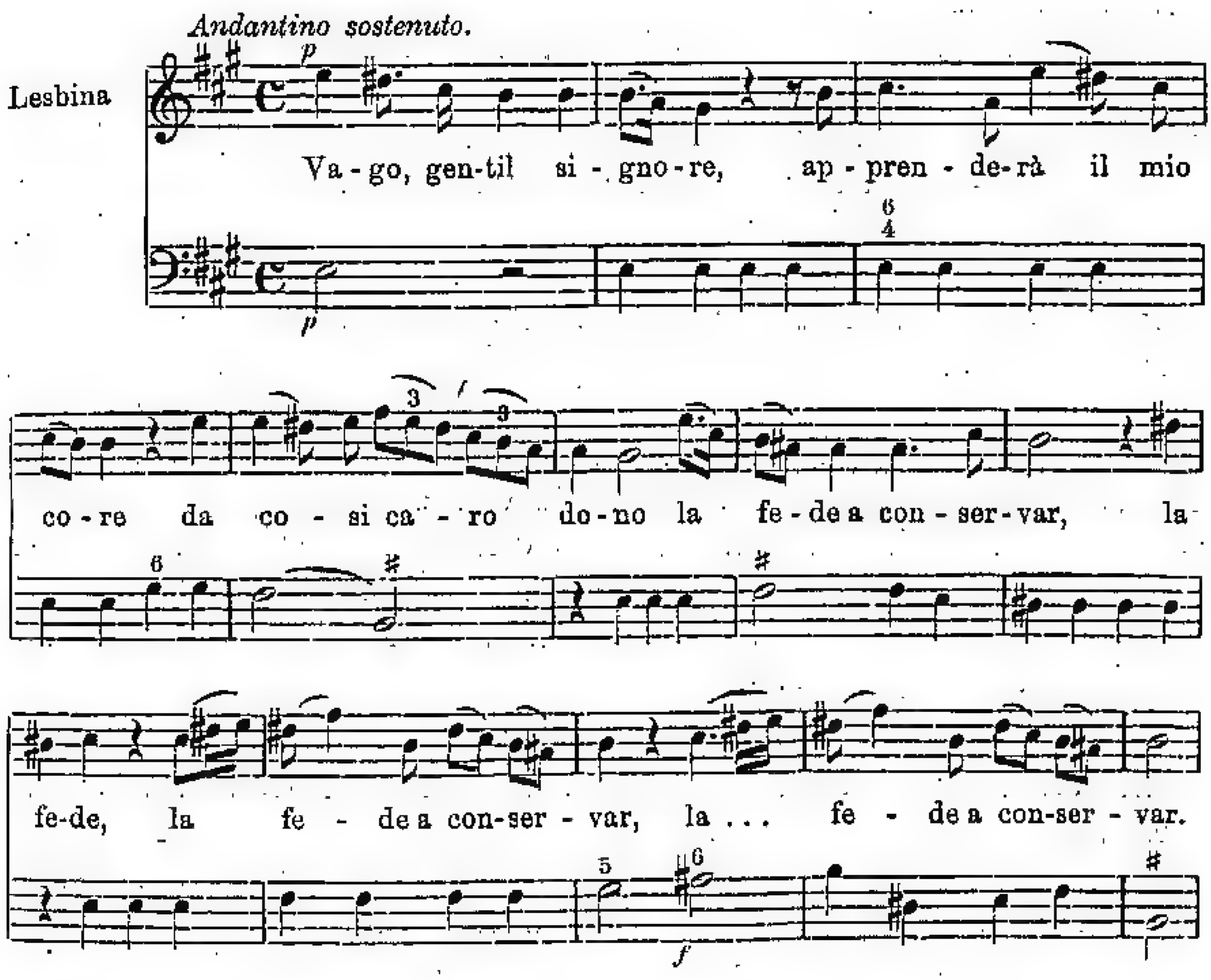
Tr.

Ob.

ca-ro, chè il mio cor che non è a-



Vi è pure, poco prima della chiusa, come contrasto alle vivaci e sillabiche figurazioni ritmiche del quintetto, questa dolcissima frase lirica:



Non pare di sentire già Mozart e Bellini?

Lo strumentale porta nella maggior parte dei pezzi, oltre gli archi usati quasi sempre a tre parti, due trombe e due oboi; le due arie di Lesbina hanno in vece, oltre gli archi, due corni e due «flauti dolci»

che più avanti vengono chiamati «trauersieri». Alcuni pezzi sono a soli archi.

Gli strumenti a fiato (scritti in partitura sopra i violini) sono adoperati come rinforzo, non come parti reali indipendenti dagli archi, e sempre con sapiente proprietà e parsimonia.

* * *

Dai vari saggi esposti appare quanto sia interessante il rinvenuto manoscritto per il nostro patrimonio artistico.

Trattasi realmente di un' opera sconosciuta (o forse anche dell' autografo) di Pergolesi, oppure di qualche suo lavoro già noto, ribattezzato con altro titolo? Ma nè *Lo frate innamorato* nè *Amor fa l'uomo cieco Livietta e Tracollo, Flaminio* ed altre sue produzioni note — nel titolo — a tutti i lessicografi e biografi, sembrano prestarsi a quest' ultima supposizione.

Potrebbe esser lavoro di qualche altro ottimo compositore della prima metà del secolo decimottavo?

Dall' esame dello spartito risultano evidenti i caratteri ed i pregi peculiari dello stile pergolesiano. Oltre la classica purezza della forma, oltre la spontaneità e soavità e limpidezza melodica, il taglio dei pezzi, il loro sviluppo, il sistema armonico modulativo, la maniera di muovere le parti, di ritmare e di strumentare, la frequenza di certe flessioni melodiche usate dall' autore in situazioni analoghe in diversi suoi lavori (come il lamentevole salto di sesta discendente — il «morietur» dello *Stabat*) e varie altre particolarità richiamano in modo singolare la tecnica ed il gusto dell' autore della *Serva padrona*. Ma sopra tutto, dove si sente rivivere intera e radiosa l' anima dello squisitissimo artefice, è nella significazione sempre efficacissima dei più varî sentimenti, conseguita con mezzi i più semplici e naturali (spesso con una specie di onomatopeia musicale del discorso) in mirabile armonia con l'euritmico svolgimento del disegno sonoro. Arte somma di espressione lirico-vocale che in Pergolesi ebbe forse il più alto interprete!

* * *

Ho creduto utile comunicare agli studiosi la mia fortuita scoperta e il risultato delle mie indagini.

Se veramente trattasi — come ho ragione di credere — d' un lavoro sconosciuto, è augurabile che si trovi e venga fatto conoscere — dato l' altissimo suo valore estetico e bibliografico — anche il rimanente dell' opera: fra i molti e spesso negletti manoscritti delle biblioteche italiane non sarà difficile rinvenire altre copie o anche l' originale.

Kleine Mitteilungen.

Erwiderung.

Auf die von L. Riemann gegen meine Arbeit »Über die Volksmusik in den deutschen Alpenländern« erhobenen Angriffe möchte ich in möglichster Kürze das Folgende erwidern:

1. Wie die von mir auf S. 329/30 zitierte Stelle beweist, waren R.'s Ausführungen darüber, wie er sich das Zustandekommen der Jodlertöne denkt, so lückenhaft und namentlich infolge der Bemerkung »Auf den Oktavenraum reduziert« von derartiger Unklarheit, daß mir, wollte ich seine Hypothese nicht ohne weiteres preisgeben, nichts anderes übrig blieb, als zu versuchen, ob sie sich nicht vielleicht in einer modifizierten Form halten lasse. Ich gebe zu, bei diesem Versuch nicht alle Möglichkeiten erschöpft zu haben. R. hat nun das früher Versäumte zum Teil nachgeholt. Er denkt sich die Stimmbänder fähig, sich mit größter Geschwindigkeit auf beliebige Grundklänge einzustellen und deren Obertöne durch Schwingungen innerhalb ihrer Teile zu ermöglichen. Auf diese Weise enthält die Hypothese, soviel ich sehe, wenigstens keinen Widerspruch mehr. Ferner sagt R. jetzt ausdrücklich, daß die Flageolettöne leichter zu erzeugen seien, als die gleichen Töne im Falsett, und daß man, wenn man erstere in Akkordintervallen singe, ein deutliches Hineinfallen des einen Tones in den anderen wahrnehme. Damit wäre die Verwendung der dem Jodler eigentümlichen Intervalle bis zu einem gewissen Grade verständlich gemacht, aber eben doch nur bis zu einem gewissen Grade; denn ganz abgesehen von der physiologischen, heute vielleicht noch nicht beantwortbaren Frage, ob den Stimmbändern die vorausgesetzten Fähigkeiten wirklich zukommen oder wenigstens zukommen könnten, bleibt noch eine Reihe anderer, unbedingt zur Sache gehöriger Fragen unbeantwortet: Sind alle Jodlertöne Flageolettöne oder nur diejenigen, welche sonst mit Falsett hervorgebracht werden müßten? War also der Jodler zuerst da, und wurde die eigentümliche Weise der Tonerzeugung nur auf ihn angewendet, oder gab sie etwa die Veranlassung zu seiner Entstehung? Ist sie nur den Gebirgsbewohnern eigen, und wie gelangten sie zu ihr, oder findet sie sich auch in sonstigem Gesang? Welche Art der Tonerzeugung gelangt bei stufenweiser Fortschreitung, die doch wohl in keinem Jodler gänzlich fehlt, zur Anwendung? Man sieht: durchgearbeitet ist die Hypothese auch heute noch nicht.

2. Daß die Obertöne, wenn sie nicht als solche wahrgenommen werden, die Klangfarbe begründen, ist für unseren Fall durchaus gleichgültig. Sollen sie zur Auswahl von Intervallen führen, so müssen sie eben in ihrem Verhältnis zum Grundklang oder in ihren Verhältnissen zueinander wirklich gehört werden. Daher mein Satz »Entweder nimmt man Obertöne wahr, oder man nimmt sie nicht wahr«. Auch zu seiner Hypothese über die Auswahl der Gebrauchsintervalle bringt R. jetzt Ergänzungen bei, teils durch Heranziehung des Satzes: »Unser Gefühl für Tonreinheit läßt eine Vergrößerung

und Verkleinerung der Intervalle zu«, teils durch den Hinweis auf zwei seiner neuesten Arbeiten. Beides läuft darauf hinaus, daß bei der Auswahl der Intervalle neben den Phänomenen der Obertonreihe und der Tonverschmelzung noch andere Faktoren mitwirken sollen. Selbstverständlich hätte R. von vornherein den Anteil aller dieser verschiedenen Momente an der Festsetzung der Gebrauchsintervalle genau bestimmen müssen. Wenn er auch, wie mir scheint, heute an der Möglichkeit, diese Aufgabe zu lösen, verzweifelt, so hätte er doch schon früher jene anderen von ihm angenommenen Faktoren nicht unerwähnt lassen dürfen. Statt dessen stellt er sogar eine These auf, in der einzig von der Obertonreihe und der Tonverschmelzung die Rede ist. Diese These lag mir vor, und so hatte ich die in ihr enthaltenen Widersprüche aufzuzeigen.

3. Auch hinsichtlich der Kadenz mit der Ganztonstufe habe ich nichts zurückzunehmen. Selbst wenn alle Leser mit dem Empfinden R.'s übereinstimmten, hätte er doch zu zeigen, nach welchen psychologischen Gesetzen der Ganztonschritt herber wirkt als der Halbtonschritt, und weiter hätte er zu zeigen, daß der Charakter der Gebirgsbewohner wirklich so beschaffen ist, daß ihnen, wieder nach psychologischer Gesetzmäßigkeit, jener Schritt mehr zusagt als dieser. Solange R. nicht so verfährt, steht seine Anschauung allerdings in der Luft, ja, sie ist durchaus unwissenschaftlich.

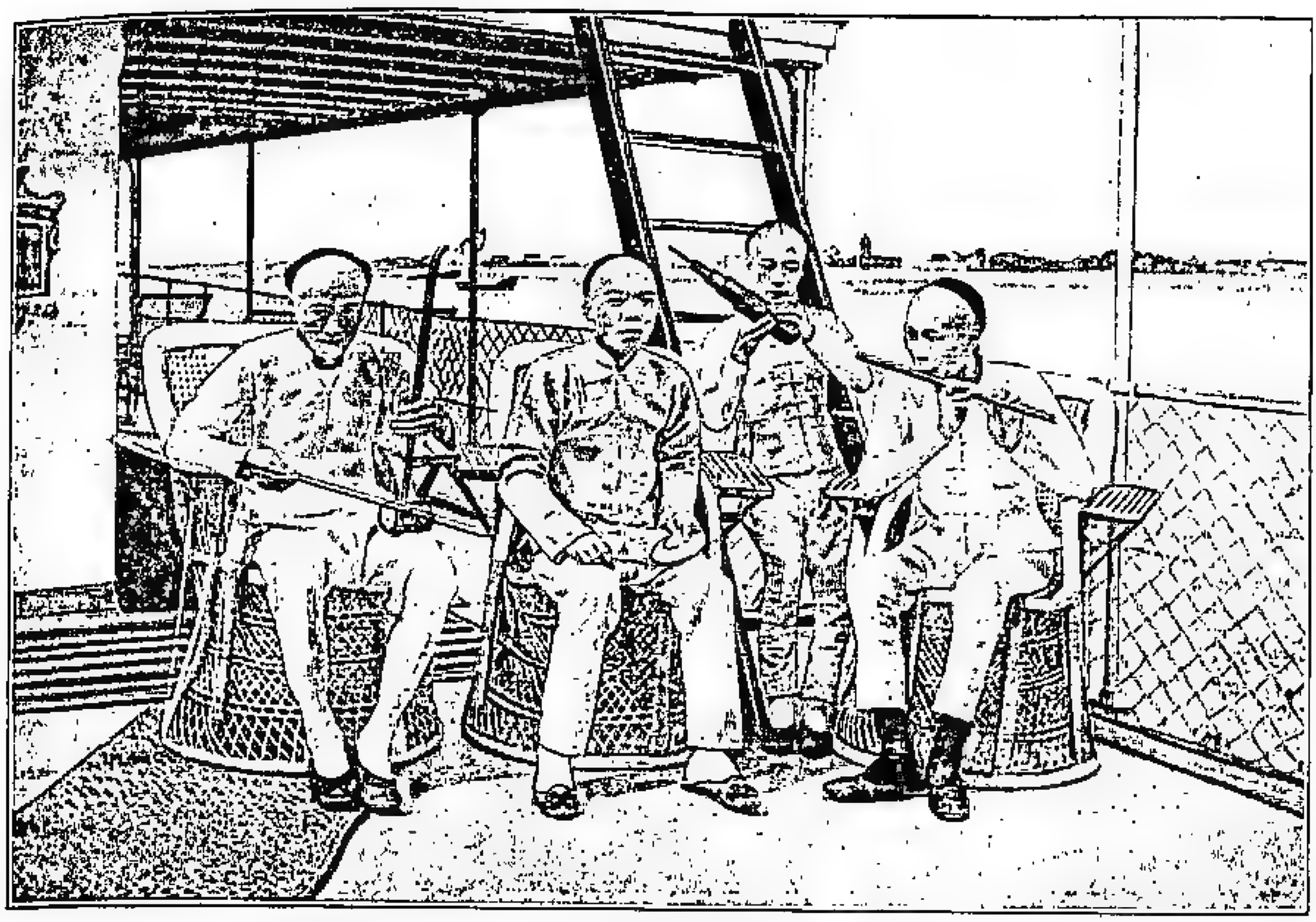
4. Was den gegen meine ganze Arbeit erhobenen Vorwurf betrifft, sie leide an einem Mangel positiver Ergebnisse, so ist in der Einleitung deutlich zu lesen, daß ich mir dieses Mangels wenigstens bewußt war. Vielleicht hätte ein Anderer mehr Positives zutage gefördert, und daß dies in Zukunft geschehe, ist mein lebhafter Wunsch. Dazu wollte ich ja gerade die Anregung geben. Aber auf alle Fälle war es besser, mich zu bescheiden, als in den Fehler zu verfallen, den ich R. zum Vorwurf mache, nämlich den Fehler, nicht genügend durchdachte Hypothesen aufzustellen.

R. Hohenemser.

Berlin.

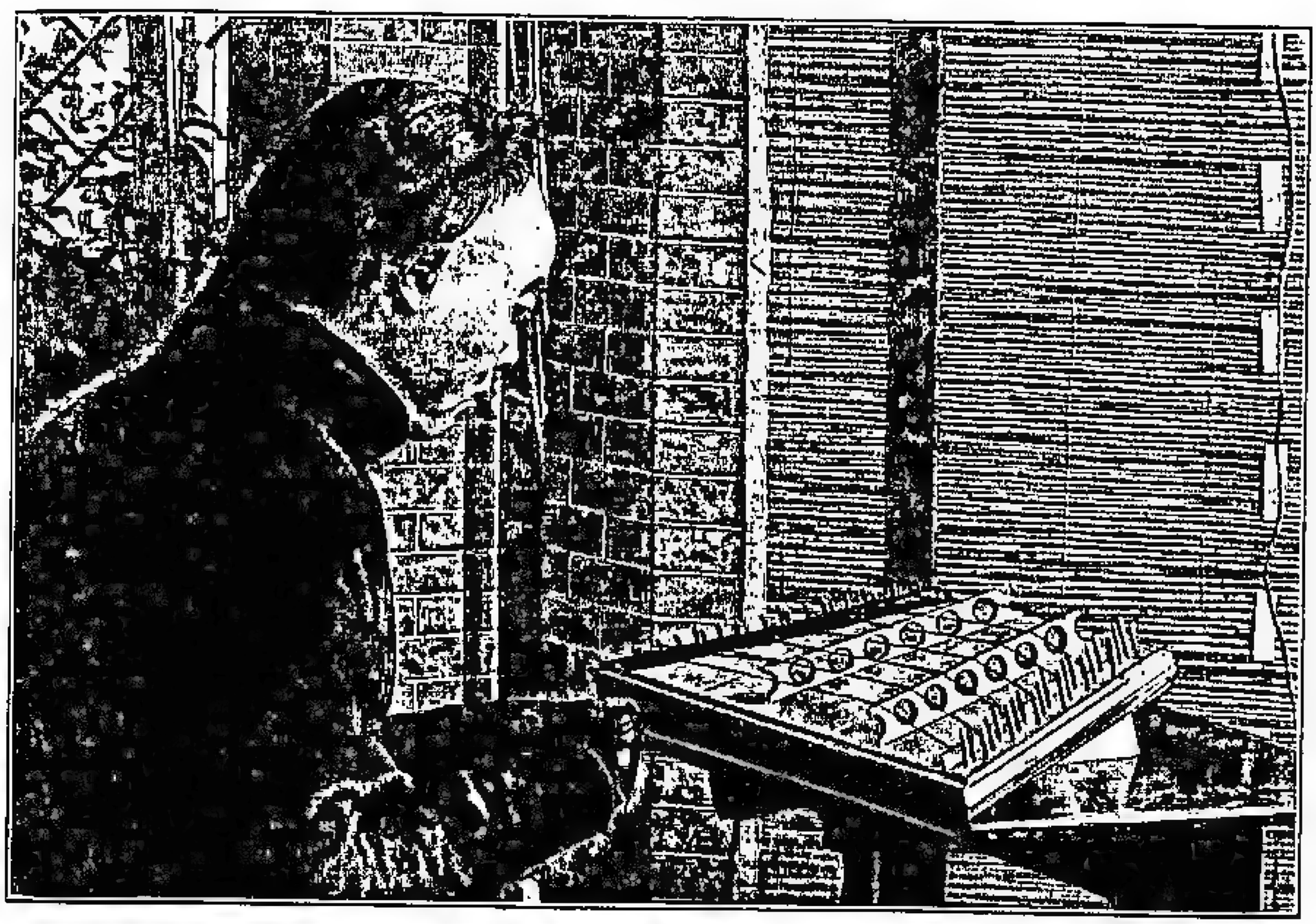
Herausgeber: Prof. Dr. Max Seiffert, Berlin W., Göbenstr. 28.

1.



Tanch'in Kl. Gong Sheng Ti-tzu

2.



Yang-kin

3.

P'i P'a

Beiträge zur Erforschung der chinesischen Musik.

Aus dem Phonogrammarchiv des psycholog. Instituts der Universität zu Berlin.

Von

Erich Fischer.

(Berlin.)

I.

Literaturübersicht.

Den Anlaß zur Entstehung einer Reihe von kleinen und großen Abhandlungen über chinesische Musik gab die Darstellung des Père Amiot[1]), der sich mehrere Jahre hindurch mit der Musik des Landes befaßt und sie hauptsächlich durch das fleißige Studium der betreffenden chinesischen Literatur zu ergründen getrachtet hat. Wenn der Sinologe Mr. Theo. W. Kingsmill[2]) in einem Vortrag über die chinesische Musik, den er zu Beginn des letzten Jahres in der *Royal Asiatic Society* in Shanghai hielt, betonte, daß Amiots Zuverlässigkeit von seinen Nachfolgern in ganz unbegreiflicher Weise überschätzt worden sei, so war diese Rüge sicherlich gerechtfertigt. Das große Verdienst Amiots wird aber dadurch nicht geschmälert. Bedenkt man, mit welchen Schwierigkeiten die Durchforschung der geistigen Kultur eines Volkes verbunden ist, welches in jeder Beziehung so völlig andere Bahnen wandelt, wie wir; ferner, daß das Verständnis der chinesischen Schriftsprache ein jahrelanges Studium erfordert, daß ein großer Teil der chinesischen Literatur für den Chinesen selbst ein Buch mit sieben Siegeln ist, zu dem nur einige Spezialisten, die als Interpreten und Glossatoren in hohem Ansehen stehen, den Schlüssel besitzen; endlich, wie außerordentlich schwierig das wissenschaftliche Studium der Musik eines fremden Landes ist, wo keine Notenliteratur existiert, in der der Forscher sich Aufschluß holen könnte; wo in den Schulen kein Musikunterricht erteilt wird, aus dem etwas Wesentliches für ihn zu profitieren wäre; wo er von den Musikanten selbst in den wenigsten Fällen auf seine Fragen eine befriedigende Antwort erhält, — so muß man es nur bewundern, wie ergebnisreich trotz alledem die Arbeit von Amiot ist, wie manche wichtigen Resultate darin enthalten sind, die von allen späteren Forschern weder überboten noch widerlegt wurden.

Allerdings betreffen diese Resultate nicht das eigentliche Wesen der chinesischen Musik, sondern die Art des Materials: die Töne und ihre theore-

1) *Mémoires concernant l'histoire, les sciences, les arts* etc., *des Chinois. Par les missionaires de Pe-kin. Tome* VI, 1780: *De la musique des Chinois, tant anciens que modernes, par* M. Amiot, *Miss. à Peking*, mit Bemerkungen des Herausgebers Abbé Roussier.

2) Manuskript.

tische Zusammensetzung zu Leitern. Und zwar hat Amiot seine Ergebnisse nicht durch eigene Messungen an Instrumenten gewonnen, da ihm hierzu die nötigen Apparate fehlten, sondern fast ausschließlich durch die Lektüre von etwa hundert chinesischen Abhandlungen über Musik, von denen ein großer Teil (69 Schriften) als Sammelwerk erschienen ist unter dem Titel: *Lü-tsu-tsan kao* (= kritische Prüfung der Bücher der Musik). Seine Hauptquelle aber bildete ein Buch über die *lü* von Ly-koang-ty aus dem Jahre 1727. Daneben benutzte er das Werk des Prinzen *Tsai-yu* (aus der Ming-Dynastie), das im Jahre 1596 erschien und ebenfalls über die *lü* handelt. Diesen beiden Schriften entnimmt er wohl so ziemlich alles, was er über das chinesische Tonsystem mitteilt. Das außerordentlich hohe Alter desselben läßt die Frage nach seinem Ursprung schwer beantworten. Die hübsche Erzählung von der Entdeckung der *lü*, d. h. der Töne, mit denen das chinesische Musiksystem operiert (das Wort bedeutet: Ursprung, Gesetz, Maß usw.): — um das Jahr 2637 v. Chr. schnitt der ausgezeichnete Musiker Linglun auf kaiserlichen Befehl aus dem besten Bambusrohr des Landes eine Pfeife, worauf unter allerlei wunderbaren Ereignissen zwei Zaubervögel erschienen, die ihm je sechs Töne vorsangen, nach denen er seine Pfeifen zurechtschnitzte —, deutet vielleicht wirklich die Art an, wie man, zunächst rein empirisch, zu einer Instrumentalleiter gekommen ist. Wenn das chinesische Tonsystem seinen Ursprung tatsächlich dem Bambusrohr zu verdanken hat, so wäre die allgemein angenommene Auslegung der Fabel wohl die wahrscheinlichste, daß nämlich ein genialer Musiker auf den Gedanken gekommen ist, nach dem zweiten Oberton, d. h. der Duodezime, einer Pfeife eine andere zu konstruieren, die mit jenem im Einklang oder im Oktavenverhältnis steht. Ein auf solche Weise entstandenes Tonsystem kann natürlich nur als erste rohe Annäherung an den genauen Quintenzirkel gelten; im Laufe der Jahrtausende ist es dann nicht nur weiter ausgebildet, sondern auch mehrfach verändert worden. Tsai-yu behauptet freilich, auf Grund von eingehenden Untersuchungen das klassische Musiksystem wiederhergestellt zu haben, und Amiot schenkt ihm im Hinblick auf seine Vorsicht und Gründlichkeit vollen Glauben, aber was half diese Rekonstruktion, wenn in der Praxis nicht oder nur vorübergehend Gebrauch davon gemacht wurde? Jedenfalls betrachten die Gewährsmänner Amiots die Musik ihrer Urväter, die noch weit herrlicher gewesen sei als ihre jetzige, selbst als verloren.

Wir können uns hier mit den Kapiteln über die Entstehung der *lü* und ihrer Zusammensetzung zu Leitern nicht näher beschäftigen, weil uns für eine kritische Stellungnahme vorläufig jedes Material fehlt. Auch ist unsere Absicht nicht, über die historische Entwicklung des chinesischen Musiksystems zu sprechen, sondern die Musik, wie sie heute in China oder wenigstens in einem Teil von China getrieben wird, an der Hand von verschiedenen Beispielen nach ihrer formalen Seite hin zu untersuchen.

Neben dem chinesischen Musiksystem behandelt Amiot im ersten Teil seines Werkes die Musikinstrumente, ohne aber irgend eine Skala anzugeben. Er führt sie nach dem chinesischen Prinzip in acht Gruppen eingeordnet an: Haut, Stein, Metall, Ton, Seide, Holz, Bambus, Kürbis. Aus der ausführlichen Beschreibung des Aussehens eines jeden Instrumentes, sowie an der Genauigkeit, mit der er bei jedem feststellt, welche mythische Bedeutung ihm innewohnt, ersieht man, wie er sich auch hier fast ausschließlich nach den chinesischen Traktaten gerichtet hat. Dadurch erhält das Kapitel einen besonderen Reiz,

ist aber für eine Darstellung der praktischen Musik Chinas wieder nur in sehr geringem Maß verwertbar, zumal es sich um Instrumente handelt, von denen ein großer Teil schon längst nicht mehr im Gebrauch ist. Endlich teilt er uns in europäischer Notation einen Teil einer Tempelhymne mit.

Im gleichen Jahr mit Amiots Arbeit brachte de la Borde[1]) ein ausführliches Referat darüber, das aber fast jeder Kritik entbehrt und auch nichts Neues enthält. Es währte über hundert Jahre, bis ein Werk erschien, das einen wesentlichen Fortschritt in der Erschließung des Materials der chinesischen Musik zeigt: die Abhandlung des englischen Oberzollinspektors in Shanghai J. A. van Aalst[2]). Sein großes Verdienst ist, die dortigen musikalischen Verhältnisse mit eigenen Ohren und Augen studiert zu haben. Hätten van Aalst ein Phonograph und gute Meßinstrumente zur Verfügung gestanden, so wäre sein Buch sicherlich ein *standard-work* geworden, wogegen es jetzt neben den vielen wertvollen Mitteilungen über Tonsystem, Instrumente und Musikleben unsere Hauptfrage fast unberührt läßt: wie klingt nun eigentlich die Musik der Chinesen, und welche Grundzüge können wir an ihr wahrnehmen? Auf der letzten Seite seines Buches führt van Aalst vier Momente als Ursache an, daß die chinesische Musik auf jeden Fremden »abscheulich« wirken müßte: 1) seien die Intervalle nicht temperiert; 2) seien die Instrumente ungenau gebaut, die Intonation überhaupt recht schlecht; 3) werde immerfort unisono gespielt, immer in der gleichen Tonart, dem gleichen Fortissimo, dem gleichen Tempo und 4) weder in Moll noch in Dur, sondern stets zwischen beiden schwankend. Mit diesen Auslassungen hat van Aalst m. E. seinem Werk einen erheblichen Schaden zugefügt. Denn, ganz abgesehen davon, daß manche dieser Behauptungen ganz und gar nicht mit den Tatsachen übereinstimmen, nimmt er hier denselben unwissenschaftlichen Standpunkt ein, wie so viele Forschungsreisende, die über eine fremde Kunst ein ästhetisches Werturteil fällen, ohne zu bedenken, daß ihnen alle sicheren Grundlagen für ein solches fehlen. Wir sind freilich gewöhnt, bei allen künstlerischen Dingen zuerst zu fragen: Wie gefällt es? Aber solange wir noch kein Verhältnis zu der betreffenden Kunst gewonnen haben, müssen wir diese eben vorläufig als Gegenstand einer Wissenschaft betrachten und studieren, wenn wir sie überhaupt des Interesses wert halten. Gerade dieses Interesse aber hat van Aalst in hohem Maß geweckt durch seine knappe, klare Darstellung der vielen Beziehungen zwischen chinesischer und griechischer Musik, der Entwicklung des chinesischen Tonsystems, wie es theoretisch fast von jeder Dynastie umgestaltet wurde, während in Wirklichkeit stets die uralte Fünfstufenleiter fast ausschließlich in Gebrauch war, der Notenschrift, die infolge ihrer Umständlichkeit für die allgemeine Praxis so gut wie unbrauchbar ist, der Unterschiede zwischen dem chinesischen und unserm System, der verschiedenen Gelegenheiten und Arten des Musizierens in China, der Instrumente, ihrer Skalen, Spieltechnik und Verwendung.

B. C. Gilman[3]) ging als Erster bei seinen Untersuchungen vom lebendigen Stoff aus. Wohl waren bereits früher etliche chinesische Melodien aufgezeichnet worden; schon vor Amiot hatte Père du Halde in seiner Beschreibung des

1) de la Borde: *Essai sur la musique ancienne et moderne.* Paris 1780, *Tome I chap.* XV: *De la musique des Chinois.*

2) J. A. van Aalst: *Chinese Music.* Shanghai 1884.

3) B. J. Gilman: *Chinese Musical System*, in: *The Philosophical Review.* Boston 1892.

chinesischen Reichs (1736) fünf Gesänge notiert, von denen J. J. Rousseau einen in sein *Dictionaire de musique* aufgenommen hat, den dann wieder der junge C. M. von Weber von ihm entnahm und zu seiner *Turandot*-Ouvertüre verwendete[1]). Diese Melodie führt auch John Barrow an[2]) nebst neun andern, darunter ein antiphonisches Ruderlied. Van Aalst teilt neun Stücke mit, wobei er betont, daß sie nur annähernd in europäischer Notation wiedergegeben werden können. Aber fast alle diese Melodien sind viel zu kurz, um eine interessante Struktur aufweisen zu können, und da sie nach dem Gehör aufgeschrieben wurden, lassen sie sich auch in bezug auf die Tonhöhen nicht verwerten.

Gilman benutzte zum erstenmal den Phonographen, mit welchem er im New Yorker Chinesenviertel 14 Melodien, die auf dem *Samien*[3]) und zwei, die auf dem *Gie-erh* (einem kleinen Horn) gespielt wurden, aufnahm; vier davon teilte er, in unsere Notenschrift übertragen, mit. Auch bestimmte er die Tonhöhen genau mit einem von A. J. Ellis konstruierten Harmonium, bei dem der Abstand zwischen zwei benachbarten Zungen ein syntonisches Komma, oder, in Cents[4]) ausgedrückt: 22 Cents beträgt. Mit Hilfe dieser neuen Forschungsmethode erkannte Gilman, daß die bis dahin wegen des Mangels an Beweismaterial unbeanstandet gelassene chinesische Musiktheorie in vielen Punkten mit der Praxis nicht übereinstimmte, eine Tatsache, die schon Kiesewetter in seinem Buch über die Musik der neuern Griechen, Leipzig, 1838, als dringende Vermutung ausgesprochen hat. Um die beiden Systeme, das praktische und das theoretische, miteinander vergleichen zu können, drückte Gilman die Schwingungszahlen der Töne, wie sie die Quintenfortschreitung erzeugt, in einer Centsreihe aus, d. h. er rechnete die pythagoreischen Zahlenverhältnisse in Cents um (wobei der Ganzton = 204, der Halbton = 96 Cent werden). Offenbar ist nun aber die chinesische Musiktheorie das Erzeugnis einer mathematischen Spekulation, die die chinesische Musik nicht etwa begründet hat, sondern erst möglich wurde, als das Musiksystem in der Praxis schon vollständig ausgebildet war, und so können wir uns wohl kaum der Ansicht Gilmans anschließen, daß die Abweichungen, welche die Praxis von der Theorie macht (besonders in bezug auf die Intonation der Halbtöne, der *pien*), vielleicht als absichtliche Korrekturen der Theorie anzusehen seien. Man wird im Gegenteil annehmen müssen, daß die starre, mit Zahlen operiende Theorie hinsichtlich der Feinheiten der Intonation[5]) einfach versagt oder sie ignoriert, wie es ja auch nicht viel anders mit unserer Theorie ist. Es würde von unserm Thema zu weit abführen, auf die höchst interessanten Untersuchungen und Nachprüfungen der chinesischen Musiktheorie, die den zweiten Teil von Gilmans Arbeit bilden (*On some psychological aspects of the chinese musical system*), näher einzugehen.

Für unsere Zwecke kommt am meisten eine neuere Abhandlung von A. C. Moule in Betracht: *Chinese musical instruments*[6]). Er behandelt hier

1) Der chinesische Titel des Stückes lautet: *Lien-Ye-Ain.*

2) John Barrow: *Travels in China.* London 1804.

3) Eine langhalsige Gitarre mit drei Saiten, in der Stimmung 1, 5, 8.

4) 1 Cent = $^1/_{100}$ des temperierten Halbtons.

5) Als Nachlässigkeit können sie nicht aufgefaßt werden, da im allgemeinen sehr sicher und gleichmäßig intoniert wird, wie etliche Tonhöhenmessungen an dem vorliegenden Material ergaben.

6) Erschienen im: *Journal of the North-China Branch of the Royal Asiatic Society. Vol.* 39. 1908.

in erschöpfender Weise alle Musikinstrumente, die heutigen Tages in China in Gebrauch sind. Auch die historischen werden in einem Anhang besprochen, wo wir auch eine kurze Darstellung der Musiktheorie und der heutigen Theatermusik finden.

Von den kleineren Abhandlungen über chinesische Musik — eine große Anzahl kann als völlig bedeutungslos übergangen werden — nenne ich einen Aufsatz von Fink[1]), in dem besonders eine aus Schott (Erste Wanderung der ältesten Tonkunst) zitierte Stelle interessiert, die von der auffallenden Ähnlichkeit der altschottischen Musik mit der chinesischen handelt. In seinem Buch: »*The worlds earliest music*« widmet Hermann Smith das 13.—16. sowie das 19. Kapitel dem chinesischen Reich und bringt (im 16. Kapitel) eine interessante Besprechung des *Sheng*, von dessen Leiter er nachweist, daß sie aus zwei konjunkten und einem disjunkten Tetrachord zusammengesetzt ist. Auf die mystische Zahlenspekulation, die die Chinesen in ihre Musiktheorie hineingetragen haben, macht G. Wagener in seinem Artikel: »Bemerkungen über die Theorie der chinesischen Musik und ihren Zusammenhang mit der Philosophie«[2]) aufmerksam. Auf der Weltausstellung in Paris notierte J. Gautier[3]) eine Melodie, die von zwei Frauen gesungen wurde, welche sich dazu auf der Gitarre und einer zweisaitigen Violine begleiteten. Die Melodie scheint echt zu sein, dagegen ist die Begleitung zweifellos europäisiert. Die beiden *Ch'in*-Stücke, die außerdem mitgeteilt werden, kann man nur als ungeschickte Nachahmungen der Eigentümlichkeiten der chinesischen Musik bezeichnen. Im 2. Jahrgang der Sammelbände der IMG. (1901) erschien ein kritisches Referat über Amiot von A. Dechevrens unter dem Titel: *Etudes sur le système musical chinois*. Der Autor scheint aber den Amiotschen Bericht über die chinesische Musik in manchen Punkten mißverstanden zu haben; sonst hätte er nicht so heftige Angriffe gegen van Aalst gerichtet, dessen Auseinandersetzungen m. E. denen von Amiot nicht widersprechen. Auch die Behauptung, die Chinesen ignorierten die Tonarten, die er durch den Hinweis stützt, daß die Finalis meistens nicht der anzunehmenden Tonika entspricht, ist sehr gewagt[4]).

Beachtung verdient auch das Büchlein der Mrs. Timothy Richard: *Chinese music* (Shanghai 1907). Neben manchen Unrichtigkeiten finden sich einige interessante Mitteilungen, z. B. über chinesisches Musikleben. Endlich sind noch zwei kleine Aufsätze von G. Knosp zu erwähnen. In dem ersten, betitelt: »*Le Eulh-Ya et la musique chinoise*«[5]), bespricht er das 9. Kapitel

---

1) G. W. Fink: Einiges über die Begründungsweise des ältesten Zustandes der Tonkunst usw. Allg. mus. Zeitg. 1831.

2) Mitteilungen der deutschen Ges. für Natur- und Völkerkunde Ost-Asiens. Bd. 2, Heft 2, 1877.

3) Judith Gautier: *Les Musiques Bizarres à l'Exposition* de 1900. Paris 1900.

4) Dechevrens teilt die fünf Melodien von P. du Halde mit, notiert sie aber um eine Terz zu tief. Dieser Irrtum findet sich bereits in der deutschen Übersetzung von du Halde (1749). Vermutlich hat der Übersetzer die Melodien abgeschrieben, ohne den Schlüssel, der ein Violinschlüssel war, davor zu setzen, und dachte dann später, du Halde hätte den Sopranschlüssel vorgezeichnet; deshalb transponierte er, da er selbst den Violinschlüssel benutzte, die Stücke um eine Terz tiefer, so daß in vielen Fällen aus großen Sekunden und Terzen kleine — und umgekehrt — wurden. Unter den von Barrow angeführten Stücken (nach einem Mr. Hittner, der sie in Kanton aufzeichnete) befinden sich die fünf Melodien des P. du Halde ebenfalls, und zwar in richtiger Lesart.

5) Gaston Knosp, *Le Guide musical*. 1908 *Vol.* LIV, *p.* 35—38.

dieser großen chinesischen Enzyklopädie (die aus dem Jahre 1150 v. Chr. stammt), welches über Musik handelt, und reproduziert die dort gegebenen Abbildungen der chinesischen Instrumente. Der andere Artikel: »*Notes sur la tablature chinoise*«[1]) handelt von der Umständlichkeit der chinesischen Notenschrift; ferner wird darin mitgeteilt, daß in China, Japan und Annam trotz der Verschiedenheit der Leitern die gleichen Namen für die Töne in Gebrauch sind, der einzelne Name aber in jedem Lande einen andern Ton bezeichnet, (*Ho* z. B. bezeichnet in China den Ton *c*, in Japan *g*, in Annam *fis*). Die Reihenfolge ist jedoch überall die gleiche.

Ein völlig klares Bild der chinesischen Musiktheorie wird wohl niemand aus allen diesen Schriften gewinnen können. Nur folgendes läßt sich deutlich erkennen: Das Grundmaterial der chinesischen Musik bilden die zwölf *lü*, die annähernd unsern zwölf Halbtönen entsprechen. Mit Hilfe der Oktaventransposition, wobei die Namen der einzelnen *lü* nicht verändert werden, wird dies Fundament nach beiden Seiten hin um etwa drei Ganztöne, also sechs *lü*, erweitert. Die eigentliche Leiter nun, deren System im Laufe der Zeit mehrmals geändert wurde, wobei aber die Fünfstufenleiter als älteste und verbreitetste wenigstens für die Praxis nie ihre dominierende Stellung verlor, bildet ein festes Schema mit in bestimmter Reihenfolge angeordneten verschiedenen Tonschritten, deren jeder seinen besonderen Namen besitzt. Diese Namen haben oft Verwirrung angestiftet, indem man glaubte, daß sie die Töne selbst bezeichneten. Die Chinesen selber mögen zu dieser irrigen Annahme den Anlaß gegeben haben, indem sie, wenn man sie etwa nach der Skala eines Instrumentes fragte, die Stufennamen statt der Namen der Töne selbst, d. h. der *lü* (deren Bezeichnungen gegenüber den einsilbigen Stufennamen mehrsilbig sind) angaben. Auch singen sie, wenn ein Lied keinen Text hat, oder wenn sie denselben nicht kennen, anstatt der Textworte diese Stufennamen als Solmisationssilben.

Es erübrigt noch, kurz zu erwähnen, wo wichtige Mitteilungen über chinesisches Musikleben zu finden sind. Erschöpfend kann eine solche Zusammenstellung natürlich nicht sein, denn, ganz abgesehen von den zahllosen Reiseberichten, bringen die großen europäischen und ausländischen Zeitungen oft genug Artikel ihrer Berichterstatter aus Peking, Shanghai oder einer andern chinesischen Stadt, worin von der Musik des Landes die Rede ist. Wir beschränken uns also hier darauf, von den uns bekannten Büchern diejenigen zu zitieren, die besonders interessante Mitteilungen über das musikalische Leben und Treiben in China enthalten. Daß van Aalst, sowie auch Mrs. Richard und Moule hierüber Auskunft geben, haben wir bereits erwähnt. Einen guten Einblick in die chinesische Hofmusik gewährt uns G. Devéria[2]) in seiner Beschreibung einer kaiserlichen Hochzeit. Wir erfahren, welche wichtige Rolle die Tonkunst bei den zahllosen Zeremonien spielt, wie auf das genaueste jeder Einsatz und jedes Aufhören der Musik, die von drei Orchestern ausgeführt wird, geregelt ist. (Das musikalische Programm umfaßt 27 Nummern.) Über die Stellung, die die Musik am kaiserlichen Hofe einnimmt, bringt Tschepe[3]) ein paar beachtenswerte Notizen. Für die frühere Zeit bildet besonders die poetische Literatur eine wichtige Fundstätte. Vor allem sind hier die drei

1) *Revue musicale de Lyon* VI. 27.

2) G. Devéria: *Un mariage Impérial Chinois*. Paris 1887.

3) P. A. Tschepe S. J.: Der *T'Ai-Schan*. Nr. 1 der Studien und Schilderungen aus China. Herausgegeben von der katholischen Mission Südschantung. Ientschoufu 1906.

Sammlungen von V. von Strauss[1]), Heilmann[2]) und Bethge[3]) anzuführen. Wer in diesen Gedichten die Stellen aufschlägt, wo von Musik die Rede ist, wird das Verlangen spüren, diese Musik, die da als das Höchste, das Befreiende, der beste Freund in Lust und Leid geschildert wird, näher kennen zu lernen. Wie tief das erlösende Wesen der Tonkunst von den chinesischen Poeten empfunden wird, beweist u. a. der Schluß eines Gedichtes, das einer alten chinesischen Sammlung entnommen ist:

»Ach, hätte ich meine Laute bei mir!
Wie drängt es mich, den Stimmen der Nacht zu antworten;
Denn so kann der Mensch, wenn das Herz ihm voll ist,
Im Dunkel der Nacht seine träumende Sehnsucht stillen.«

II.

Untersuchungen an der Hand von phonographischem Material.

Die Phonogramme, die das Material dieser Untersuchungen bilden, stammen teils aus Peking, teils aus Shanghai. Die ersten nahm Herr Dr. B. Laufer vor einigen Jahren von einer chinesischen Schattenspieltruppe auf, deren gesamtes Material, also auch sämtliche Instrumente, er für das *American Museum of Natural History* in New York erwarb[4]). Aus dieser Kollektion wird hier ein *P'i P'a*-Stück (Nr. 8) und ein Ausschnitt aus dem musikalischen Drama: *Hei fung p'a*[5]) mitgeteilt. Die übrigen Beispiele sind aus Phonogrammen ausgewählt, die von Frau M. du Bois-Reymond in Shanghai aufgenommen wurden. Beiden Sammlern wie auch der Verwaltung des genannten Museums ist das Phonogrammarchiv zu großem Danke verpflichtet.

Auf die Mitteilung der übrigen Aufnahmen der beiden Sammlungen können wir vorläufig verzichten, da es uns hier nicht so sehr darauf ankommt, möglichst viele chinesische Melodien kennen zu lernen, als vielmehr die formale Seite einzelner chinesischer Musikstücke möglichst scharf zu beleuchten, um einen Einblick in ihre Struktur zu gewinnen.

Da eine formale Analyse sich an den du Bois-Reymondschen Aufnahmen, welche meist reine, abgeschlossene Instrumentalstücke bieten, leichter vollziehen läßt als an der komplizierteren dramatischen Musik, wie sie die Mehrzahl der Phonogramme von Herrn Dr. Laufer enthält, sollen jene an erster Stelle betrachtet werden.

---

1) *Schicking*, das kanonische Liederbuch der Chinesen. Aus dem Chinesischen übersetzt und erklärt von Victor von Strauss. Heidelberg 1880.

2) Chinesische Lyrik, vom 12. Jahrhundert bis zur Gegenwart. I. Band der »Fruchtschale«. München 1905.

3) Die chinesische Flöte. Leipzig 1907.

4) Leider konnte ich nähere Angaben über die Phonogramme bisher nicht erhalten.

5) Nach Herrn Dr. Yao-Pao-Ming, dem chines. Oberlektor der Berl. Universität, lautet der Titel: Che fung pa.

Das erste Stück, das wir analysieren, trägt in dem du Bois-R.-schen Katalog die Nummer 2a [1]). Das Instrument, auf welchem Nr. 2a gespielt ist, wird in Shanghai als *Ching-hu* bezeichnet; in Peking heißt es *Tan ch'in*. Es besteht aus einem kleinen, zylinderförmigen Körper, dessen obere Öffnung eine Membran von Schlangenhaut locker überspannt, die durch ein seitlich aufgeleimtes Band festgehalten wird. Quer durch den Körper geht ein etwa 50 cm langer Hals. An seinem freien Ende trägt er 2 Wirbel, die einen gewissen Abstand voneinander besitzen, und deren gleiche Längsrichtung parallel mit der Richtung der Körperachse läuft. An ihnen sind 2 seidene Saiten von verschiedener Dicke befestigt; die dickere Saite ist die kürzere. Beide laufen in eine kleine Schlinge aus, die über das aus dem Körper etwas hervorstehende Halsende gestreift wird. Auf der Mitte der Schlangenhautmembran sitzt ein kleiner, beweglicher Steg, der die Saiten stützt. Etwa in der Mitte des Halses befindet sich eine kleine Schlinge, durch die die Saiten geführt und so ein wenig gegen den Hals hinabgezogen werden. Die aus weißem Haar bestehende Sehne des Bogens (aus Rohr) ist zwischen den beiden Saiten hindurchgezogen, u. z. in dem Abschnitt zwischen Schlinge und Körper, so daß der Bogen vom Instrument nicht zu trennen ist, solange eine der beiden Saiten nicht entfernt wird. Der Bogen wird so geführt, daß er fast beide Saiten zugleich berührt, also beinahe parallel zur Längsrichtung der Wirbel. Er streicht die Saiten hart am Rande des Körpers, der an dieser Stelle mit Kolophonium eingerieben ist, gegen das die Bogensehne beim Spielen andauernd gedrückt wird [2]). Die Saiten werden in Quinten gestimmt, und zwar ist die gebräuchlichste Stimmung c^1 g^1. (Sie wird *Chêng Kung Tiao* genannt.) Daneben existiert die Stimmung f^1 c^2 (*Fan Kung Tiao*) oder a^1 d^2. Beim Spielen wird das Instrument auf den linken Oberschenkel gestützt, die rechte Hand führt den Bogen, und die linke umfaßt den Hals etwas unterhalb der Mitte und drückt mit dem ersten, zweiten und dritten Finger, u. z. nicht mit der Fingerspitze, sondern mit der Mitte des letzten Gliedes die Saiten dicht unterhalb der Schlinge. Daraus erkennen wir deren Zweck: sie soll eine gleiche Saitenlänge herstellen, damit so eine gute Stimmung erzielt werden kann, und die Spieltechnik nicht durch eine verschiedene Länge der verwendeten Saitenabschnitte erheblich erschwert würde [3]).

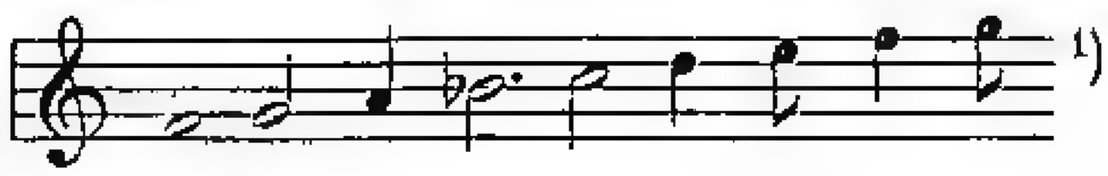
---

1) Wir richten uns in der Reihenfolge der Besprechungen nach dem Katalog, doch soll vorausgeschickt werden, daß dies erste Stück, wenn auch besonders instruktiv, doch im Hinblick auf seine Struktur komplizierter ist wie die meisten übrigen. Der Leser wird daher gut tun, sein Studium mit einem andern Stück, z. B. Nr. 7 des Katalogs, zu beginnen.

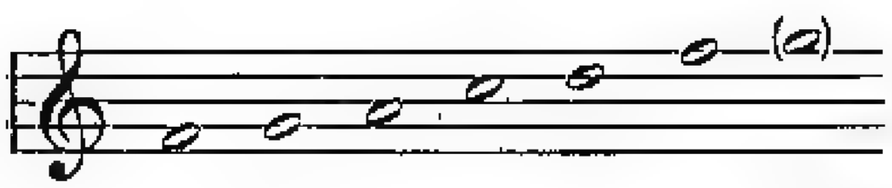
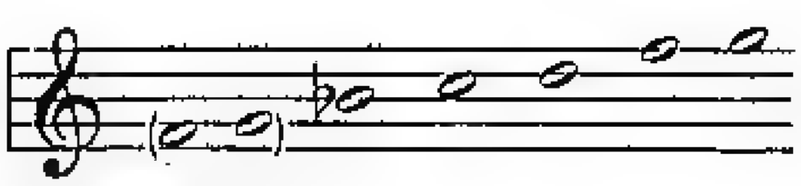
2) Siehe Abbildung 1.

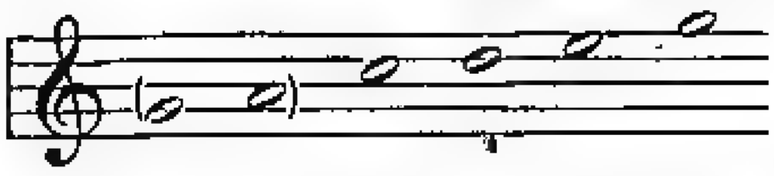
3) Die Finger würden nämlich, wenn sie auf der einen Saite in der ersten Lage ständen, auf der andern gleichsam in der zweiten oder dritten stehen — je

Das Instrument, auf dem das vorliegende Stück gespielt wurde, stand in der f^1 c^2-Stimmung. Das Stück hat einen Umfang von f^1 bis g^2. Um dieses g^2, das im ganzen Stück nur zweimal vorkommt, zu erzielen, wird vielleicht ausnahmsweise der 4. Finger benutzt; es kann aber ebensogut mit dem etwas vorgerückten 3. Finger gegriffen werden. Die leeren Saiten wurden scheinbar gern verwendet; besonders die tiefere, deren f^1 in unserm Stück den wichtigsten Ton bildet. Die zweitgrößte Bedeutung hat b^2, dann folgen g^1 und c^2, endlich d^2, a^1 und f^2; e^2 und g^2 kommen nur gelegentlich vor. Wir erhalten also folgende Skala:



Neben dem Grundton ist dessen Quart am meisten bevorzugt. Wie stimmt das zu der noch nie bezweifelten Annahme, daß die chinesische Fünfstufenleiter, aus der sich alle andern Leitersysteme dieses Landes entwickelt haben, folgende Intervalle besitzt: Ganzton, Ganzton, kleine Terz (ausgefüllt durch den ersten *pien*[2]), Ganzton, kleine Terz (ausgefüllt durch den zweiten *pien*)? Man könnte die chinesische Theorie zu Hilfe rufen, nach der, wie es bei den Kirchentonarten der Fall ist, aus dem Leitersystem Oktavenausschnitte gemacht werden können. So könnte man b^1 als *kung*, d. h. als Tonika annehmen; dann wird aber a^1 zum *pien-kung*, und wie wir wissen, hat ein *pien* die Aufgabe, die Spalte, die durch die kleine Terz in der Tonfolge entsteht, zu überbrücken. Wenn das a also in unserm Stück auftritt, mußte es demnach geschehen, um den Schritt g—b auszufüllen. Dies ist aber nur ganz ausnahmsweise der Fall; in der Regel fehlt, wo sich ein a zeigt, in der nächsten Nähe das b. Die beiden Töne weichen sich sogar augenscheinlich aus. Zu verstehen ist dies nur so: Dieses Stück enthält nicht eine Leiter, sondern deren drei. Die erste lautet:


, die zweite:

,

die dritte:

.

Diese drei Leitern wechseln fortwährend miteinander. Nennen wir die drei Skalen nach ihren *kung's* die f-, die b- und die c-Leiter, so

nach dem Abstand der beiden Wirbel voneinander — und so müßten sie auf beiden Saiten verschiedene Griffe ausführen, um die gleichen Intervalle zu erzielen.

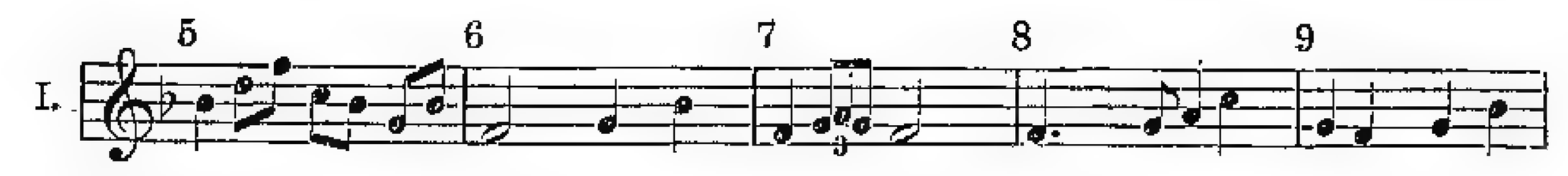
1) Das verschiedene Gewicht der Töne wird hier durch entsprechend abgestufte Notenwerte zum Ausdruck gebracht.

2) So werden die beiden Töne genannt, die in die zwei Terzschritte der Fünfstufenleiter eingefügt sind. In der Praxis kommen sie selten vor und werden schwankend intoniert.

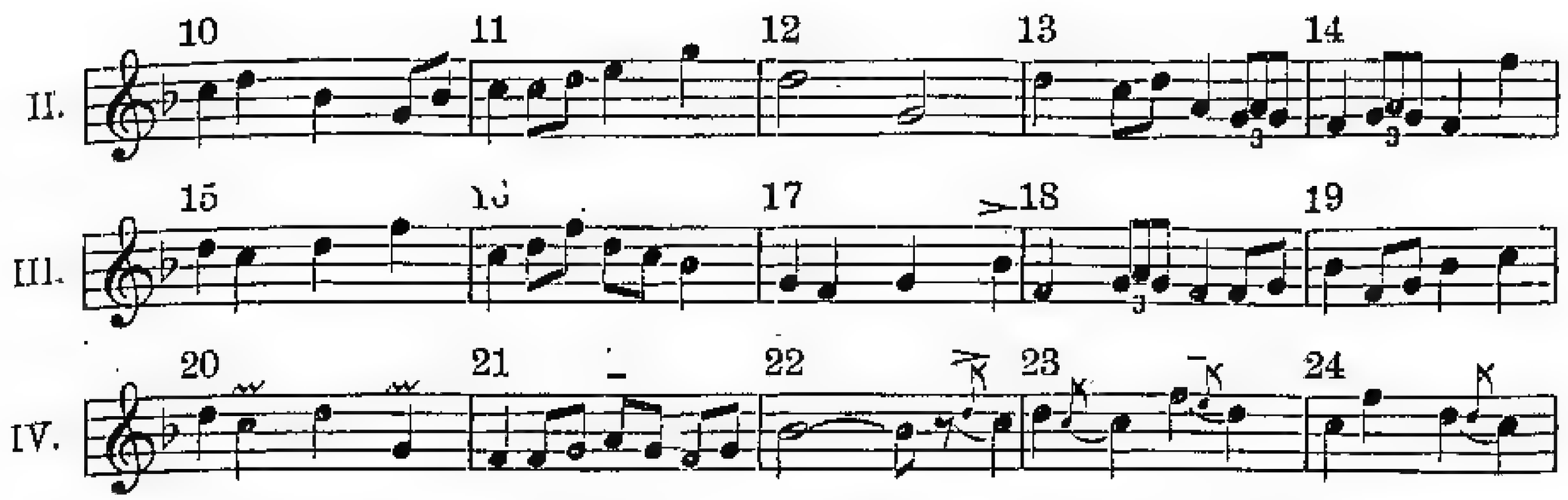
haben wir vom 1. bis zum 7. Takt die *b*-Leiter, wobei *a* ein einziges Mal (in Takt 3) als Durchgangsnote, u. z. in absteigender Richtung, gebraucht wird. Takt 8 enthält die *f*-Leiter, 9 und 10 wieder die *b*-Leiter, 11 und 12 die *c*-Leiter, 13 und 14 die *f*-Leiter, 15—17 die *b*-Leiter, 18 die *f*-Leiter, 19 und 20 die *b*-Leiter, 21 die *f*-Leiter, 22—24 die *b*-Leiter usf. Wie soll man nun aber in vielen Fällen unterscheiden, welche Leiter gemeint ist? Die *f*- und *b*-Leiter z. B. haben die Töne: *f g c d* gemeinsam; da aus diesen sehr viele Phrasen gebildet sind, würde man im ungewissen bleiben, zu welcher Leiter man sie zählen soll, wenn dies nicht durch die Wiederholungen meistens nachträglich klargestellt würde. Da wir weiter unten auf die Struktur des Stückes näher zu sprechen kommen, soll hier nur erwähnt werden, daß fast alle Takte einmal oder öfters wiederholt werden.

In diesen Wiederholungen, oder richtiger: Variationen, werden oftmals die ursprünglichen Töne verändert, oder es wird ein neuer hinzugefügt, der die Phrase in diese oder jene Leiter weist. Nicht selten kommt es auch vor, daß man zunächst durch einen Ton veranlaßt wird eine bestimmte Tonleiter für die betreffende Phrase in Anspruch zu nehmen, — und durch die Variation stellt sich dann heraus, daß der Ton nur eine Umspielung eines andern ist, als Leiterton aber gar keine Bedeutung hat, und die Phrase zu einer andern Leiter gehört. So könnte man sich durch das *a* in Takt 7 verleiten lassen, schon für diesen Takt die *f*-Leiter zu fordern, wenn nicht die nächste Variante (Takt 27) den Beweis brächte, daß dies *a* lediglich als Ziernote für *g* dient, indem sie an Stelle des *a* das leitergemäße *b* setzt. Dagegen in dem ganz ähnlichen Takt 18 ist das *a* von Bedeutung, wie uns die Variante (Takt 33) lehrt. Für den ersten Fall kann Takt 15 als Beispiel dienen, dem man wohl die *f*-Tonart zuerkennen könnte, wenn seine Variante (Takt 63) durch ihr *b* nicht ein Veto einlegte. Nun kommt es aber auch vor, daß die Tonart, in der eine Variation steht, wirklich eine andere ist, wie die der ursprünglichen Phrase. Ich verweise z. B. auf Takt 13, dessen Zugehörigkeit zur *f*-Leiter nicht bezweifelt werden kann. Seine Variante (Takt 56) dagegen nimmt durch ihr *b* die *b*-Leiter in Anspruch. Aus einem besonderen Grunde freilich, der aus dem Bau des Stückes klar wird.

Die Takte 5—24 scheinen die 4 Themen[1]) des Stückes zu enthalten:

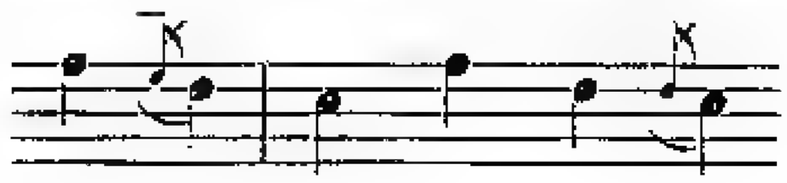


1) Wenn unter Thema eine Notengruppe verstanden wird, die sich öfters wiederholt, wenigstens in annähernder Form.

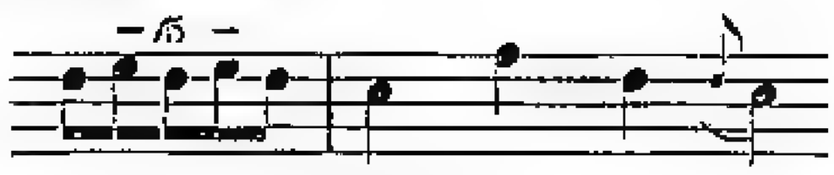


Jedes Thema besitzt 20 Viertel. Schreibt man die Themen untereinander, so bemerkt man bald einzelne Ähnlichkeiten zwischen ihnen[1]. Und zwar scheinen nicht nur einzelne untereinander stehende Takte miteinander verwandt (5 ähnlich 10, 12 17[2]), 15 20), sondern auch solche, die in den entsprechenden Gruppen an ganz verschiedenen Stellen stehen. (5 ähnlich 16, 9 = 17.)

Diese 4 Phrasengruppen also bilden das thematische Material. Ihnen voraus geht eine viertaktige Einleitung (der letzte Takt hat 6 Viertel) mit 2 Auftaktvierteln. Ihr Inhalt setzt sich aus teilweise umgeformten Bruchteilen der Themata zusammen. Fast wörtlich wird hierbei die Phrase der Takte 23 (vom 3. Viertel ab) und 24:



in den Takten 1 und 2 zitiert:



Nach der Einleitung werden die thematischen Gruppen vorgeführt. Dann wird die erste Gruppe in den Takten 25—29 wiederholt. Mit Übergehung der zweiten Gruppe schließt gleich die dritte an (Takt 30 — 34) u. z. in sehr freier Umgestaltung[3]. Nur der letzte Takt (19)

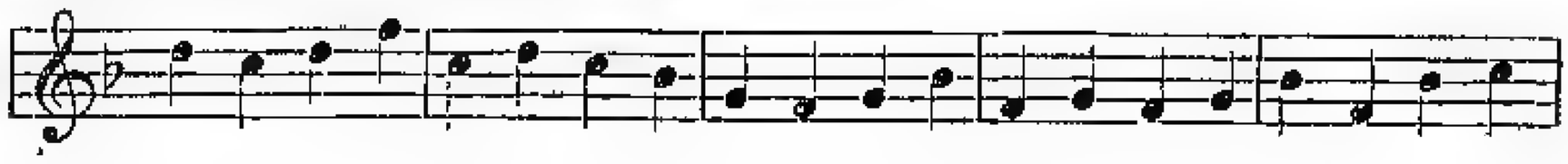
---

1) Natürlich muß man große Vorsicht beim Forschen nach solchen Ähnlichkeiten beobachten. Bei der geringen Anzahl von Tönen, die die chinesische Leiter enthält, zeigen die einzelnen Phrasen meistens ein mehr oder weniger gleiches Aussehen, und man kann sie durch geeignete Konjektur völlig zur gegenseitigen Deckung bringen, besonders wenn man die verschiedenen Lagen der Phrasen schlankweg für Modulationen erklärt.

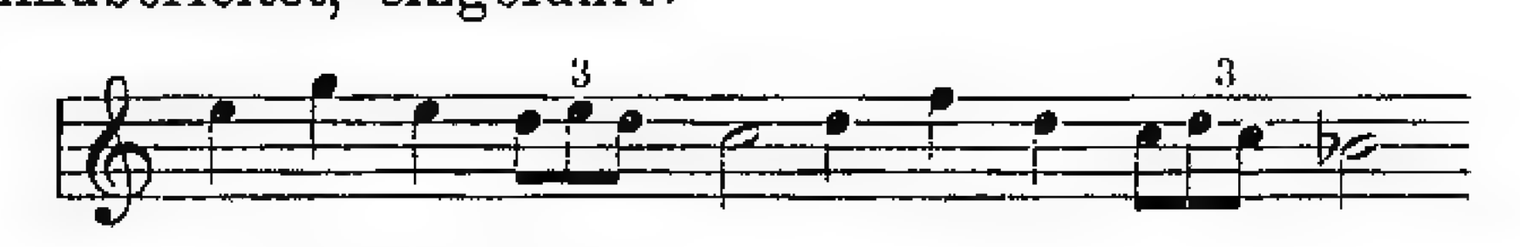
2) Vergl. daraufhin Takt 56, der zwischen beiden die Mitte hält.

3) Daß die Takte 30—34 wirklich eine Variation der Gruppe III enthalten, läßt die zweite Wiederholung der Gruppe erkennen (63—67), die diese in etwas getreuerer Form wiedergibt, andrerseits aber an einzelnen Stellen Abweichungen bringt, die denen der ersten Variation entsprechen:

a.
Takt 15—19.



wird fast wörtlich wiederholt. Dagegen kehrt die vierte Gruppe so gut wie unverändert wieder. Im Gegensatz zu der Kürzung der ersten (variierten) Wiederholung der 4 Themengruppen ist die zweite erheblich erweitert. Zwischen der Wiederholung der Gruppe I und II (40—44 und 53—56) wird eine achttaktige Periode eingeschoben. Ihr Inhalt setzt sich aus einzelnen Phrasenabschnitten der Gruppen I, II und III zusammen. Takt 45 und 49 erinnern an 16, 46 und 48 sind Varianten von 9. (Interessant ist es, wie das letzte Viertel *b* von 9 in 46 in die Achtel *b a* aufgelöst wird, und 48 dann ein reines *a* bringt.) Takt 47 gibt 8 wieder, 50 und 51 die Takte 17 und 18, während wir in dem $^6/_4$-Takt 52, dem Schlußtakt dieser Periode, neben 19 den letzten Takt der Einleitung (4) erkennen, u. z. in einer interessanten Verschiebung: Die beiden letzten Viertel von 4 sind hier an den Anfang gestellt, wobei *c* durch den Einfluß von 19 in *b* umgewandelt ist. Nun folgt in zum Teil sehr freier Variation eine Wiederholung der Gruppe II [1]). Statt sie aber zu Ende zu führen, werden nach dem zweitletzten Takt (56), dessen beide letzte Viertel, wohl um das Neue anzudeuten, von denen des Vorbilds (Takt 13) abweichen (s. oben!), frühere Takte wiederholt: 57 bringt 12 (= 55), aber um einen Ton vertieft. 58 und 59 enthalten wohl Phrasenteile von 10 und 11; (vom ersteren fehlen die beiden letzten Viertel.) Die Halbe *b* wird durch eine Sequenz, die von der *c*-Skala nach der *b*-Skala hinüberleitet, eingeführt:



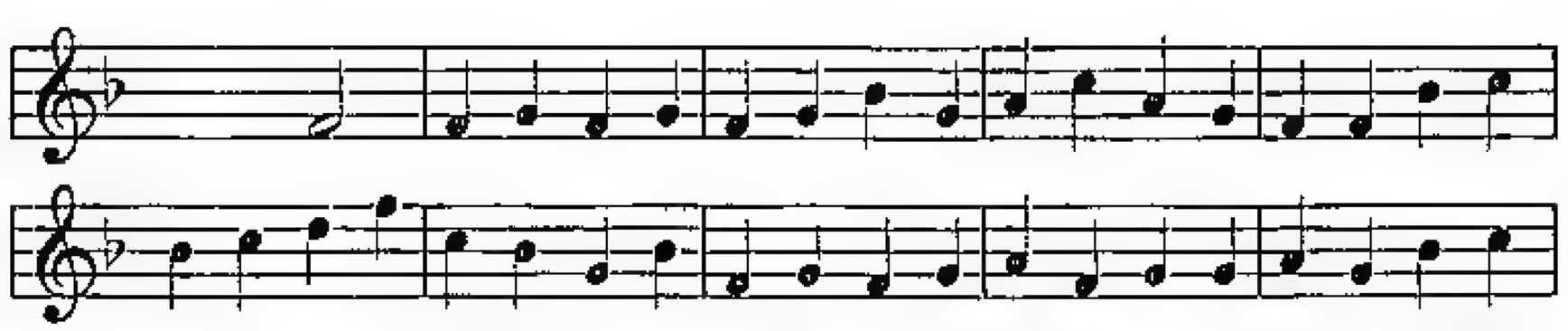
In den Takten 68—72 tritt die vierte Phrasengruppe zum dritten Male auf; wiederum in so gut wie unveränderter Gestalt. Daran fügt sich die vierte Wiederholung des ersten Themas, und damit schließt das Stück.

Bevor wir seinen Aufbau in einem schematischen Bild darstellen, wollen wir noch ein paar andere Stücke analysieren, wenn auch nicht in so ausführlicher Weise, wie es hier geschehen ist. Eine solche gründ-

---

b.
Takt 30—34.

c.
Takt 63—67.

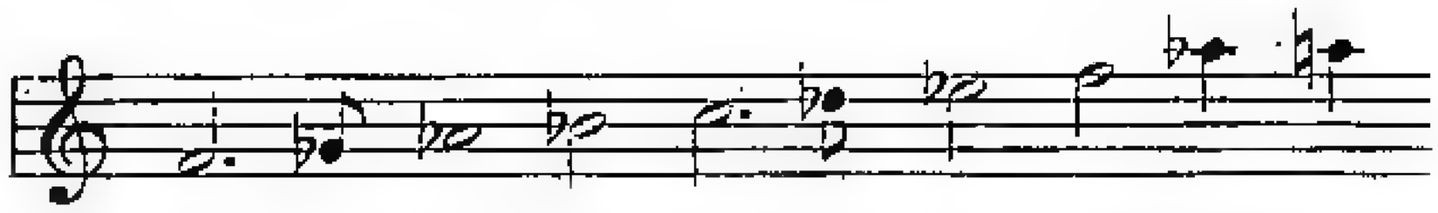


(Bei dieser Zusammenstellung sind dem klareren Notenbild zuliebe alle Verzierungen weggelassen.) Schon aus der Verschiebung des Taktes 18 (= 31 resp. 65) läßt sich ersehen, in welch eigentümlicher Weise ein chinesisches Thema variiert werden kann. Man beachte auch das Absteigen der melodischen Linie in a und c (abgesehen vom letzten Takt) im Gegensatz zu b.

1) In bezug auf rhythmische Verschiebung vergl. vor allem 10 und 53.

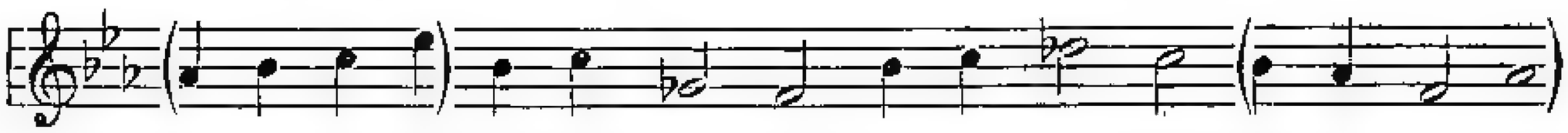
liche Untersuchung der Struktur hielten wir deshalb für nötig, weil hier der Nachweis gebracht werden soll, daß man der vielgeschmähten chinesischen Musik wenigstens im Hinblick auf ihre formale Seite hohe Achtung nicht verweigern darf.

Das nächste Stück (Nr. 2b) wurde auf dem gleichen Instrument gespielt. Der tiefste Ton ist hier ebenfalls f^1; nach oben finden wir den Umfang um einen Ton erweitert; es reicht hier bis a^2. Die verwendete Leiter heißt:



Eine *as*-Leiter also, wobei das a^2 scheinbar den einzigen leiterfremden Ton bildet. Denn die Annahme, daß es durch eine schlechte Intonierung von as^2, der Oktave des Grundtons, entstanden ist, wird durch die Takte 14 und 16 wohl widerlegt, wo dicht hinter dem (schon sehr hoch genommenen) as^2 ein a^2 folgt[1]). Zur Erklärung könnte vielmehr die Tatsache dienen, daß die Chinesen dazu neigen, die Oktave immer etwas in die Höhe zu treiben, andererseits aber wissen, daß auf diese Weise die Oktave schließlich nicht mehr erkannt werden kann, sondern ein neuer Ton, bzw. ein neues Intervall entsteht. Darum setzen sie, wenn die Oktave gefordert ist, in einzelnen Fällen hinter den betreffenden Ton, den sie schon selbst ein wenig zu hoch nehmen, einen zweiten, der noch etwa um einen halben Ton höher steht, um so ihr Gefühl zu befriedigen, ohne doch über die Bedeutung des Tones einen Zweifel aufkommen zu lassen. Wenn jener aber auf solche Weise einmal festgestellt ist, braucht man später nicht mehr mit der gleichen Vorsicht zu verfahren, man kann dann den erhöhten Ton (— in unserm Falle also das a^2 —) ruhig ohne den vorangehenden Dolmetscher bringen (vgl. Takt 19, 23 u. a.). Ob diese Auslegung richtig ist, müssen wir dahingestellt sein lassen, jedenfalls läßt sich das a^2 auf andere Weise kaum erklären, da es in keine hier irgend mögliche Skala einzureihen ist.

Weiter fragt es sich, ob ges^1 und des^2 zwei tiefe *pien* darstellen, oder was sie sonst bedeuten. Die Grundform der Phrase, in der allein sie vorkommen, lautet (Takt 32—37 nebst ihren Variationen):



Trotz ihres unvorbereiteten Auftretens — das nach der alten Theorie unstatthaft scheint — wird man diese beiden Töne als *pien* ansprechen, da sie in der Skala an den von der Theorie angegebenen Stellen stehen

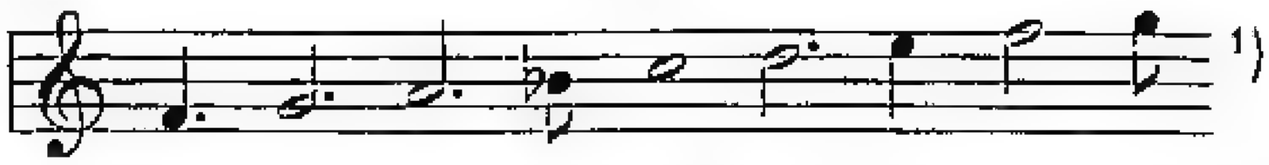
1) Vergl. auch Takt 36 im vorhergehenden Stück.

und als Leittöne fungieren. Interessant ist es, daß die *pien* gerade vor dem Schluß der thematischen Melodie (Takt 38) erscheinen; möglicherweise bedeutet dies eine musikalische Feinheit.

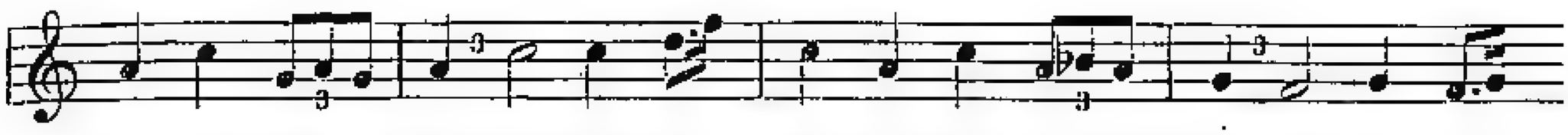
Bei der Analyse des Aufbaus übergehen wir den nicht in Takte eingeteilten Abschnitt der Einleitung, da dieser in einem derartigen tempo rubato vorgetragen wird, daß man die eigentlichen Zeitwerte kaum fixieren kann. Für die Struktur kommt dieser Teil auch nicht weiter in Betracht, wir bezeichnen daher die ganze Note b^1, mit der ein fester Rhythmus einsetzt, als den ersten »Takt« dieses Stückes. Der übrige Teil der Einleitung setzt sich aus einzelnen Phrasen der Gruppen I (Takt 1—6 aus 10—12) und II (7—9 aus 13—15) zusammen, die in mehr oder weniger variierter Form, z. T. wiederholt (5 und 6 = 12), hier anzutreffen sind. Die erste thematische Gruppe enthalten die Takte 10—12. Man kann diese Phrasengruppe in zwei Teile zerlegen; der erste, den die Takte 10 und 11 bilden, wird in den fünf Wiederholungen mit z. T. stark variierter, bald verlängerter, bald verkürzter Form gebracht, während der zweite (12) getreu wiedergegeben wird, nur in der ersten Wiederholung wird er gedehnt und bekommt eine andere Schlußwendung. Da die kurzen, abgerissenen Phrasen der Takte 13 und 14 nie wiederkehren, ist anzunehmen, daß sie eine Ankündigung der Gruppe II darstellen, mit welcher wohl das Hauptthema einsetzt. Aus dieser Gruppe (15—16 und den beiden ersten Vierteln von 17) wird die Gruppe IV (Takt 22—25) gebildet, u. z. mit verlängertem und verändertem Schluß. In den Wiederholungen tritt an Stelle der Gruppe II eine neue Gruppe VI (42 zweite Hälfte bis 44 erste Hälfte; 65 bis 66 erste zwei Viertel; 69 letzte zwei Viertel bis 71 erste Hälfte). Die Takte 17 (zweite Hälfte) bis 21 enthalten die Gruppe III. Zum zweitenmal erscheint diese hinter der Gruppe IV in den Takten 25 (zweite Hälfte) bis 29, an welcher Stelle sie auch zweimal wiederholt wird, während sie an ihrem ursprünglichen Platz — zwischen Gruppe II und IV — nur einmal wiederkehrt; aus der zweiten Gesamtwiederholung der Gruppen ist sie an dieser Stelle ersatzlos ausgeschieden. Ganz regelmäßig und wörtlich wiederholt sich die Gruppe V mit ihrer sequenzartigen Phrase in der Mitte (Takt 31 und 32).

Das folgende Stück (Nr. 2c) wurde auf dem *Êrh-hu*, ebenfalls einer zweisaitigen Geige, vorgetragen. Da die unterscheidenden Merkmale bei diesen chinesischen Streichinstrumenten meist nur in einer kleinen Krümmung des runden oder vierkantigen Halses oder in einer leichten Einwärtsbiegung der Körperseiten und in ähnlichen Dingen bestehen, ist es für uns ziemlich gleichgültig, ob wir dieses oder jenes Instrument vor uns haben. Die typischen Eigenschaften der chinesischen Geigen haben wir bei der Beschreibung des *Tan ch'in* kennen gelernt, und es

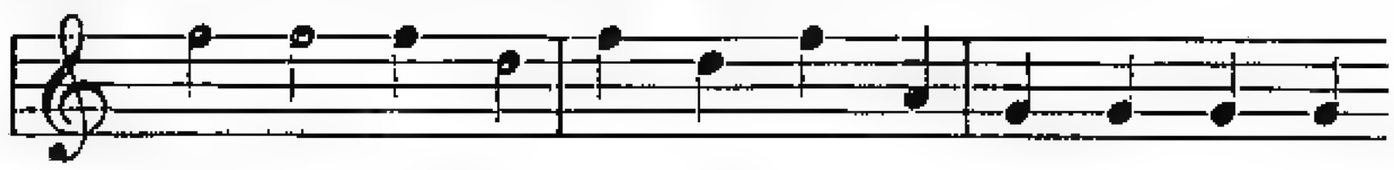
ist nur noch zu erwähnen, daß neben den zweisaitigen auch Instrumente mit vier Saiten vorkommen, wie das bei Moule angeführte *Ssu-hu.* Die Stimmung des Instrumentes, welches das nun zu besprechende Stück gespielt hat, ist allem Anschein nach dieselbe wie bei unserm *Tan ch'in.* Die benutzte Tonskala ist eine ganz ähnliche wie im Stück 2a:



Alles, was dort darüber gesagt wurde, trifft auch hier zu. Die zehntaktige Einleitung trägt wieder allerlei Phrasenteile aus dem thematischen Material zusammen. So entsprechen der Takt 5 und 6, bzw. 9 und 10 (— man beachte die rhythmische Verschiebung des letzteren —) den Takten 25 und 26. Bei 11 setzt die erste Phrasengruppe ein mit dem Thema:



Dann folgt, den Charakter dieses Auf und Ab beibehaltend, die zweite Gruppe (15—21). Daran schließt sich die dritte (22—28) und die vierte (29—36), welch' letztere in den Takten 29—31 zu der Gestalt der ersten Gruppe ein drastisches Gegenstück bringt:



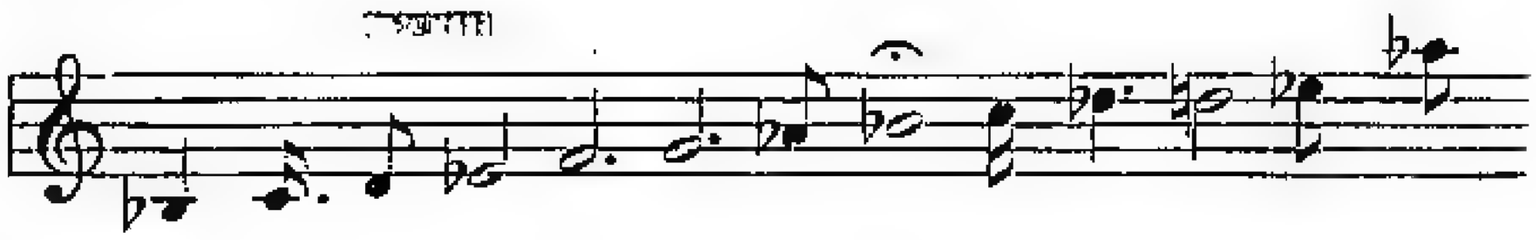
Die Gruppe V (37—40) wird dreimal hintereinander wiederholt. Darauf treten die vier ersten Gruppen noch einmal auf (49—74), dann folgen zwei Takte, die noch eine gewisse Ähnlichkeit mit den beiden ersten Takten der fünften Gruppe haben, dann springt die Melodie aber ab; Takt 78 ist mit 28 identisch, ebenso Takt 81. Und nun setzt plötzlich ein neues Thema (VI) ein (82—86), dessen erste drei Takte in der *b*-Skala stehen. Dann leitet der um ein Viertel verkürzte Takt 87, welcher 34 entspricht[2]), zu der zweiten Variation der Gruppe I über, wobei deren erster Takt fallen gelassen wird. Auch die übrigen Gruppen (— außer VI —) werden wiederholt. Dann wird die erste Phrasengruppe (— wieder mit Fortlassung des ersten Taktes —) noch einmal gebracht, von Gruppe II wird 15, 16, 19 und 21 aufgeführt, und dann mit einer freien, z. T. synkopierten Wendung das Stück geschlossen.

---

1) b^1 kommt, abgesehen von den Stellen, wo es nur als Ziernote erscheint, in den Takten 83—85 vor und zwar als Grundton der hier herrschenden *b*-Leiter, sowie im vorletzten Takt 128, wo es eine Durchgangsnote bildet.

2) Man beachte: 28 und 34 und die ihnen ähnlichen Takte 81 und 87 haben gleichen Abstand trotz der völligen Verschiedenheit der jeweils dazwischenliegenden Takte!

Wir gehen zu den *Sheng*-Melodien (Nr. 6 a und b des Katalogs) über. Das Sheng ist eine Art Mundharmonika[1]). In den Deckel eines hölzernen Windkastens, der an einer Seite ein Ansatzrohr besitzt, welches zum Anblasen dient, sind 17 Rohre in bündelförmiger Anordnung eingesetzt; vier von ihnen sind stumm. Sie alle besitzen nahe ihrem untern Ende, und zwar an der Seite, die nach der Mitte des Luftkastens sieht, einen kleinen, mit dünnem Kupfer umkleideten Schlitz, an dessen Innenseite eine frei schwingende Metallzunge aufliegt, deren Stimmung durch ein an ihrer Spitze festgeklebtes Wachtstückchen reguliert wird. Außer den vier stummen hat jedes Rohr an der Außenseite, ziemlich nahe seinem untern Ende, ein Fingerloch, das verschlossen werden muß, um die Zungen zum Tönen zu bringen. Es werden fast immer 2 Zungen zugleich angeblasen, u. z. in einer ganz bestimmten Kombination. Nach Moule kommen Quarten, Quinten, auch große Sexten und Oktaven vor. Daneben finden sich gelegentlich noch andere Zusammenklänge, wie aus unsern Sheng-Stücken hervorgeht. (Große Sekunde, verminderte Quint [?], kleine Septime, None und Undezime.) Da beide Stücke ziemlich ähnlich sind, und sie wegen ihrer Gleichförmigkeit in der Melodiebewegung nur geringes Interesse bieten können, begnügen wir uns, nur das zweite Stück (Nr. 6 b d. K.) anzuführen. Folgende Töne sind in dem Stück verwendet:



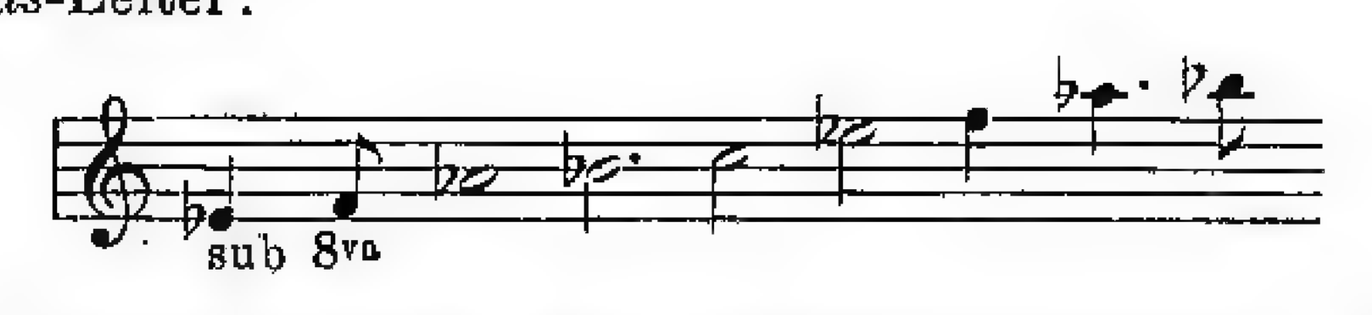
Manche dieser Töne treten fast ausschließlich bei der Verdopplung der Melodietöne, welche unten liegen, auf (z. B. *des*² und *as*².). Da jene allem Anschein nach leiterfremd sein dürfen (— wie könnte sonst zu einem *g* ein *des* treten![2]) —), weicht die Struktur dieser Skala von derjenigen der übrigen Stücke ab. Die Melodie bewegt sich, bis auf wenige Stellen, in der *es*-Leiter. Es mag überraschend erscheinen, daß das Stück, von dem ein Europäer sagte: »Nach unserm Gefühl hat das Stück weder Anfang noch Ende, und klingt eigentlich alles gleich« — durchaus nicht einer Struktur ermangelt. Da der Schluß des Stückes (wie auch bei Nr. 6 a d. K.) von der zu kurzen Walze nicht mehr aufgenommen werden konnte, kann leider kein vollständiges Schema gegeben werden, sondern wir müssen uns darauf beschränken zu konstatieren, daß die thematische Melodie (6—39) nicht einfach wiederholt wird, sondern daß wir hier fast ebenso vielen formalen Komplikationen begegnen, wie in den vorher-

1) Siehe Abbildung 1.

2) Vielleicht kommt aber auch dieses *des* infolge mangelnder Spieltechnik oder eines Fehlers am Instrument zustande, und ist in allen Fällen *d* intendiert.

gehenden Stücken. Zum Beleg dafür soll nur festgestellt werden, daß die erste Wiederholung der Phrasengruppe Takt 11—39 — gleich Thema I und II, wobei die ersten fünf Takte von I fortgelassen sind — von den Takten 50—78, die zweite von 100—128, die dritte von 139—155 (dem letzten Takt) gebracht wird. Zwischen 11 und 50 besteht ein Abstand von 39 Takten, zwischen 50 und 100 einer von 50, und zwischen 100 und 139 wieder einer von 39. Das ist deshalb bemerkenswert, weil die Takte, die zwischen jener Phrasengruppe und ihrer ersten Wiederholung einerseits (40—49) und der zweiten und dritten Wiederholung andererseits (129—138) liegen, auch nicht im entferntesten miteinander übereinstimmen. Es ist zu bedauern, daß wir nicht das vollständige Stück besitzen; wir könnten dann vielleicht noch ein Pendant zu dem Abschnitt zwischen der ersten und zweiten Wiederholung auffinden, wodurch das Stück wenigstens im Hinblick auf seinen Aufbau ein größeres Interesse gewänne.

Daß das *Sheng* auch in bezug auf die Melodie etwas Beachtenswertes bieten kann, zeigt das nächste Stück (Nr. 7a d. K.). Es ist hier zwar gesungen, doch stellt es eine Übung für das Sheng dar. Die Skala, eine reine *as*-Leiter:



zeigt uns die hohe Tenorlage einer chinesischen Stimme. (Es wird hier nicht falsettiert.) Die Intonation ist eine außerordentlich reine. Der Sänger, ein Literat aus der Provinz Tschili, wird auch als sehr musikalisch bezeichnet. Trotz seiner Einfachheit und Kürze ist das Stück auch formal nicht uninteressant. Das erste achttaktige Thema wird einmal wiederholt, wobei im letzten Takt an Stelle von b^1 die untere Quinte tritt[1]). Dann folgt ein zweites Thema von ebenfalls 8 Takten (17—24), darauf ein drittes, das 11 Takte umfaßt (25—35). Dieses letztere wird nun in stark gekürzter Form wiederholt: statt der beiden ersten Takte (25—26) wird nur der zweite gegeben (der allerdings dem ersten verwandt ist), dann folgt der 3., dann der 9., 10. und 11. Takt (= 27, 33, 34 und 35). Hierauf erscheint ein viertes Thema (41—44), dessen zweite Hälfte aus dem 6. und 5. Takt des ersten Themas zusammengesetzt ist. Dessen 3., 4., 7. und 8. Takt (— 5 und 6 sind also jetzt ausgelassen! —) folgen nach und schaffen so mit dem Thema IV eine achttaktige Periode. Das vierte Thema wird darauf wiederholt (49—52). Dann setzt mit Takt 53 das erste

1) Man beachte den Wegfall der beiden ersten Viertel von Takt 6 in dessen Wiederholung, Takt 14; ebenso den des dritten Viertels von Takt 7 in 15!

Thema wieder ein, an welches sich das zweite und das dritte anschließen (61—68 und 69—79). Indem dies letztere in der gleichen gekürzten Form wie oben wiederholt wird, schließt das Stück.

Für unsere Zwecke wichtig sind die Aufnahmen Nr. 8a 1 und 8c 1 α und β. Hier wird dieselbe Melodie zu drei verschiedenen Malen gespielt, u. z. zuerst von der Gitarre: *Jüe-kin* allein, dann von der Querflöte: *Ti tzu*, während das *Jüe-kin*[1]) als Begleitinstrument mitwirkt. Dieses besitzt einen flachen, kreisrunden Schallkörper. Der kurze Hals trägt vier Wirbel, die ähnlich wie bei unsern Geigen eingesetzt sind. Unter den vier seidenen Saiten sind zehn Bünde angebracht. Über die Stimmung wird im Katalog mitgeteilt: »Je zwei Saiten der Gitarre haben den gleichen Ton: *b* und *f*.« Aus dem Stück geht nicht mit Sicherheit hervor, welche Saiten gleich gestimmt sind. Nach van Aalst sind es zwei Saitenpaare, die untereinander im Quintenabstand stehen (also: b—f^1—b—f^1).

Die Melodie, die das *Jüe-kin* zuerst (Nr. 8a 1 d. K.) allein vorträgt, bewegt sich in folgender Skala:

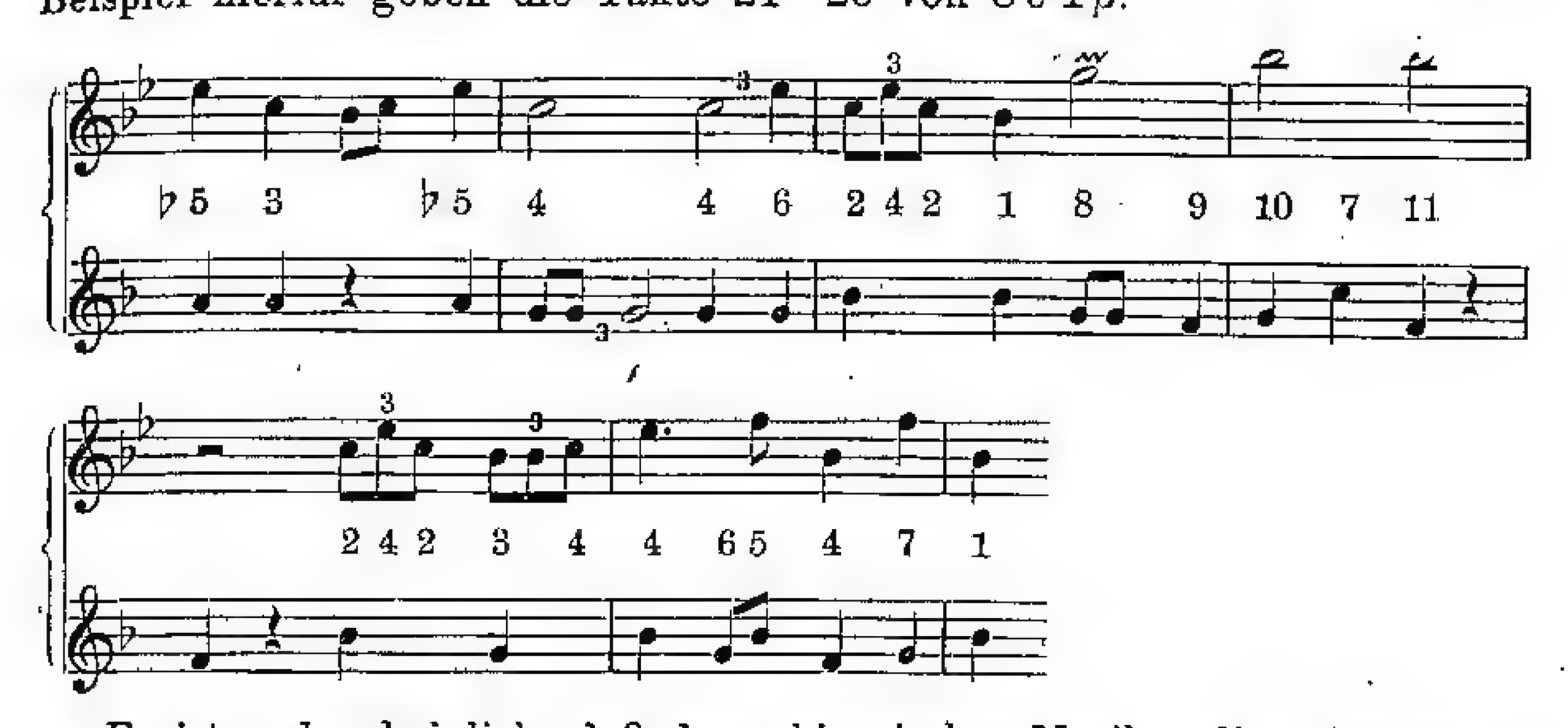
Wie daraus ersichtlich ist, wird das leere *b* der beiden tieferen Saiten hier gar nicht benutzt und vorzugsweise in den höheren Lagen gespielt. Der Aufbau des Stückes ist sehr einfach: Die Takte 1—8 bringen den ersten Abschnitt der Melodie, 9—20 den zweiten. Der erste Teil wird in 21—28 frei variiert (*es*-Leiter in Takt 3, *b*-Leiter in dessen Variante 23!). Die Takte 29—37 sind Varianten von 7—15, u. z. mit Quinten- und Quartenverschiebung. Die beiden andern Male wird das Stück auf dem *Ti tzu* (Moule schreibt: *T'ai p'ing hsiao*) gespielt, einer an beiden Seiten offenen Querflöte mit 6 Grifflöchern. Neben dem Anblaseloch liegt ein zweites, das mit einem Stückchen Zwiebelhaut überspannt ist; dadurch wird eine eigentümliche Klangfarbe erzielt. Außerdem existieren am andern Ende noch zwei nebeneinander liegende Löcher, durch die ein Tragband gezogen wird[2]).

Die Veränderungen, die die Melodie durch den Vortrag auf der Flöte erfährt, sind im ganzen recht geringfügig. Die Skala ist dem Wesen des Instrumentes gemäß etwas in die Höhe gerückt. In der Tiefe geht sie allerdings bis zum f^1 hinunter, aber auf der andern Seite kommen b^2 und c^3 wiederholt vor. Nämlich beim Einsatz des zweiten Teiles, wo die Melodie, die mit dem *Jüe-kin* bis dahin unisono gegangen ist, in die Oktave umschlägt, um sich bei Takt 13 mit jenem in der Ton-

1) Moule schreibt: *Jüeh-chin*.
2) Siehe Abbildung 1.

höhe wieder zu treffen. Die Wiederholung des Themas ist etwas anders gestaltet wie oben. Für uns am auffälligsten ist die rhythmische Verschiebung bei Takt 25. Bemerkenswerterweise zeigt sich eine solche auch in der zweiten *Ti-txu*-Lesart, die im übrigen fast wörtlich mit der ersten übereinstimmt.

Wie steht es nun aber mit der von dem *Jüe-kin* ausgeführten Begleitung? Daß die Abweichungen derselben in der zweiten Fassung des Stückes von der ersten bedeutendere sind, als in der Hauptstimme, ist zweifellos. Nicht nur, daß die absoluten Höhen einzelner Töne verändert werden, — manche Noten werden einfach fallen gelassen. (Vgl. 3 und 11.) Gleichwohl kann man nicht von wesentlichen Veränderungen sprechen; der Gesamteindruck ist in beiden Fällen genau derselbe. Und zwar sehen wir, daß die Begleitstimme die Melodie in variierter Form eine Quart tiefer bringt, wie sie in der Oberstimme vorgetragen wird. Wir haben es nun aber nicht etwa mit reinen Quintenparallelen zu tun, sondern durch die verschiedene Fassung der Melodie in den beiden Stimmen stellen sich alle möglichen Zweiklänge heraus. Ein drastisches Beispiel hierfür geben die Takte 21—26 von 8 c 1 β.



Es ist wahrscheinlich, daß dem chinesischen Musiker diese Sekunden, Terzen, verm. Quinten, Sexten, Septimen, Nonen usw. zum mindesten nebensächlich sind, daß für ihn einzig die mehr oder weniger verschiedenen Fassungen der Melodie, welche gleichzeitig zum Vortrag gelangen, von Bedeutung sind; darauf richtet er sein Interesse, und daran findet er Wohlgefallen [1]).

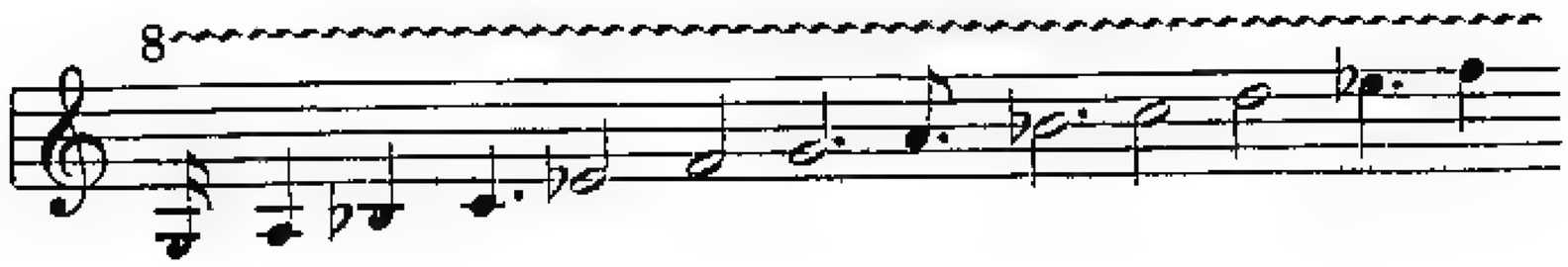
Daß die beiden Varianten in Quartabstand gespielt werden, geschieht wohl auch nur zur deutlichen Hervorhebung jeder Stimme. Wenn diese in Oktaven oder Quinten gingen, würden sie sich infolge ihrer stärkeren Verschmelzung zu wenig voneinander abheben,

1) Nach Aussage eines musikalischen Chinesen.

abgesehen davon, daß beim Quintabstand der Grundton der Leiter der untern Stimme (*as*) für die obere Skala ein leiterfremder Ton wäre.

Das nächste Stück (Nr. 8c2), das ebenfalls vom *Ti-tzu* und *Jüe-kin* vorgetragen wird, steht in der *es*-Skala. Der Umfang des Flötenparts ist b^1—c^3, derjenige der anderen Stimme b—f^2. Diesmal also kommt die tiefere leere Saite des *Jüe-kin* zur Verwendung. Das erste Thema umfaßt die Takte 1—6, wobei der letzte Takt eine Art Echo darstellt, welches in der nun folgenden Wiederholung des Themas wegfällt. Statt dessen setzt das zweite Thema ein (12—16), dessen Schluß ähnlich gehalten ist, wie der des ersten. Die Takte 17—24 enthalten die dritte Phrasengruppe, die gleich darauf (25—31) in einer freien Variation wiederkehrt. Dabei sind der 1. und 5. Takt (17 u. 21) fortgelassen, wofür dem Schlußtakt wieder eine echoartige Wendung beigefügt ist. Darauf wird das Ganze ziemlich wörtlich wiederholt. Die innere Struktur der untern Stimme ist viel weniger streng. Die Fassung der Themen selbst ist hier sehr verschieden von derjenigen der Oberstimme. Es ist bemerkenswert, wie die Unterstimme, die das Thema, oder vielmehr eine Variante desselben, in den Wiederholungen sonst so frei variiert, gerade dann eine wörtliche Wiederholung gibt, wenn die Oberstimme eine Abweichung bringt. (Vgl. daraufhin den ersten Takt des zweiten Themas, 12, und seine Wiederholung, 43.)

Wenden wir uns nun dem *P'i P'a*[1])-Stück aus der Pekinger Sammlung des Herrn Dr. Laufer zu. Die *P'i P'a*, eine mit vier Saiten bespannte Laute, hat einen flachen, birnenförmigen Körper. Das Ende des Halses, das die vier Wirbel trägt, ist stark nach hinten gebogen. Manche Instrumente besitzen 10, manche 12 Bünde[2]), die Intervalle von großen und kleinen Sekunden ergeben. Da der erste Bund von der leeren Saite einen Quartabstand hat, sind, um die Lücke auszufüllen, auf dem Hals des Instruments vier abgerundete Kanten aus Eisen, Horn oder Holz angebracht, die gelegentlich als Griffstege benutzt werden. Zum Anreißen der Saiten dient ein Plektron oder auch der Fingernagel[3]). Die Stimmung ist nach Moule: $d^1 g^1 a^1 d^2$; die Skala umfaßt gegen drei Oktaven. Da die Tonlage des vorliegenden Stückes bei der Aufnahme nicht fixiert worden war, wurde diejenige gewählt, die der *P'i P'a*-Leiter am angemessensten schien. In dieser Lage lautet die Tonleiter:



1) Schreibart nach Moule.
2) Moule, S. 114.
3) Siehe Abbildung 2.

Ihr Umfang ist größer, wie derjenige der vorhergehenden Stücke. Das Fundament bildet die *es*-Leiter, daneben kommt die *b*-Leiter (z. B. 1—12) und die *f*-Leiter (127—130 und 133—134) vor.

Die Takte 1—12 umfassen das erste Thema. Es setzt sich aus den Phrasen der Takte 1, 2, 3 und 5 zusammen, die in den übrigen Takten wiederholt und z. T. unbedeutend variiert werden. Die zweite Phrasengruppe reicht von 13—27. Im dritten Thema (28—36) werden die ersten drei Achtel des Taktes 30 (— der dem Anfangstakt des zweiten Themas: 13, entspricht —) von der oberen kleinen Terz begleitet. Vor der ersten Variation des ersten Themas, das hierbei stark verkürzt wird (39—44), treten zwei neue Takte (37 und 38) auf, deren zweiter sich auch in das Thema selbst hineindrängt (s. 41 und 43). Ebenso scheint er in 45 enthalten zu sein, während 46 wohl eine Variante von 37 ist. In der zweiten Wiederholung setzt sich ein neuer Takt an die Stelle von 1 (in 47); der übrige Teil des ersten Themas kehrt in seiner ursprünglichen Form wieder (48—58); auch die beiden anderen Gruppen werden fast getreu wiederholt. In der vierten Periode werden vom ersten Thema nur noch der 1. und 2. Takt gebracht (85 und 86); die übrigen Takte sind mit Variationen der Takte 83 und 84 (resp. 37 und 38) ausgefüllt (87—96). Das zweite Thema erscheint hier um einen u. z. den ersten Takt verkürzt und in erheblich variierter Form (97—110), während wir dem dritten Thema stets in seiner ursprünglichen Gestalt begegnen (111—119). In der nächsten Periode behauptet sich das erste Thema wieder etwas besser (122—134), aber auch hier schiebt sich eine fremde Gruppe ein (127—130 und 133—134). Da die erste Gruppe auf diese Weise um einen Takt verlängert worden ist, verliert das zweite Thema (135—148) noch einen Anfangstakt. Thema III schließt sich an; darauf werden die Vortakte (37 und 38) und die beiden Anfangstakte des ersten Themas noch einmal gebracht (158—161), u. z. im Triolenrhythmus. Mit einer zehntaktigen Phrasengruppe neuen Inhalts wird das Stück dann zu Ende geführt.

Stellen wir nun die Resultate schematisch zusammen, so erhalten wir folgende Tabelle:

Katalog-Nr. des Phonogr.	Teil:	Themen:	Takt:	Anzahl der Takte:
2a	E		1— 4	4
	I	I II III IV	5— 24	20
	II	I III IV	25— 39	14
	IIIa	I — II — III IV [8] ≈ [6]	40— 72	33
	b	I	73— 77	5

Katalog-Nr. des Phonogr.	Teil:	Themen:	Takt:	Anzahl der Takte:
2b	E		1— 9	9
	Ia	I II III IV III V	10— 38	24
	b	I	34— 38	5
	IIa	I VI III IV III V	39— 60	22
	b	I (VI)	61— 65	5
	IIIa	I VI IV III V	66— 83	18
	b	I	84— 88	5
2c	E		1— 10	10
	I	I II III IV V V V	11— 48	38
	II	I II III IV ——— VI [7]	49— 87	39
	IIIa	I II III IV V	88—117	30
	b	I (II) ——— [3]	118—129	12
7a	Ia	I	1— 8	8
	b	I II III (III) IV — IV [4]	9— 52	44
	II	I II III (III)	53— 84	32
$8c_1\alpha$	I	I II	1— 18	18
	II	I (I) (II)	19— 36	18
$8c_2$	Ia	I	1— 6	6
	b	I II III III	7— 31	25
	IIa	I	32— 37	6
	b	I II III III	38— 62	25
P'i P'a-Stück	Ia	I II III	1— 36	36
	b	I	37— 44	8
	II	I II III	45— 82	38
	III	(I) II III	83—119	37
	IVa	I II III	120—157	38
	b	(I) ——— [10]	158—171	14

~ bedeutet, daß das betreffende Thema an dieser Stelle variiert, ( ), daß es verkürzt ist. Die Striche zeigen an, daß hier ein paar themenfremde Takte eingeschoben sind, die darunter in eckige Klammern gesetzten Ziffern geben die Zahl derselben an.

Diese schematische Zusammenstellung läßt erkennen, daß in der chinesischen Musik zweifellos bestimmte Vorschriften existieren, nach denen ein Stück konstruiert wird. Aber diese Regeln beschränken sich wohl nur auf die allergröbsten Umrisse. Der Ausbau wird bei jedem Stück verschieden gestaltet. Vergleichen wir z. B. die ersten drei Stücke, die sich je in drei große Gruppen gliedern, so sehen wir, daß das Verhältnis dieser Gruppen untereinander in jedem Stück ein anderes ist. In Nr. 2a

ist die dritte Gruppe weitaus die längste, — fast doppelt so lang wie die erste und fast dreimal so lang wie die zweite Gruppe. Im nächsten Stück (Nr. 2b) dagegen hat die erste Gruppe die größte Taktzahl, dann folgen die zweite und die dritte in gleichen Abständen. Beim dritten Stück (Nr. 2c) endlich haben alle drei Gruppen ziemlich die gleiche Länge. Da es nun nicht wahrscheinlich ist, daß die vorliegenden Stücke die einzelnen Vertreter von verschiedenen Konstruktionsformen darstellen, sondern die Annahme viel näherliegend ist, daß detaillierte Vorschriften für den Aufbau eines Stückes in der chinesischen Musiktheorie gar nicht existieren, taucht die Frage wieder von neuem auf, ob sich hierin nicht eben doch der Mangel an hohen Kunstformen in der chinesischen Musik erweist. Vielleicht ist aber gerade das Gegenteil davon richtig. Die Vermutung ist wohl nicht allzu gewagt, daß der chinesische Musiker die Feinheit seiner Kunst gerade darin sieht, daß jedes Stück seinen besonderen Bau, seinen speziellen Stil besitzt. Das ist ja möglicherweise der einzige Weg, auf dem die Komponisten dieses Landes ihr Können, das sie sich, wie vielfach berichtet wird, durch jahrelanges Studium erworben haben, zeigen können. Denn von der Durchführung eines Themas in unserm Sinne, von der Entwicklung eines Kernmotivs im Verlauf des Stückes scheint in der chinesischen Musik nach den bisherigen Proben nicht die Rede zu sein.

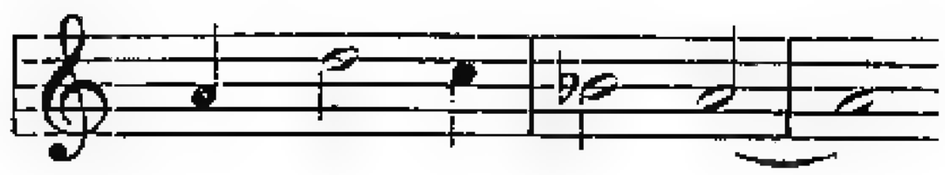
Das Einzige, was wir also mit Gewißheit aut Grund des vorliegenden Materials feststellen können, ist: daß es in der chinesischen Musik ein zweiteiliges (resp. vierteiliges) und ein dreiteiliges Schema gibt, nach denen die Stücke konstruiert werden können. Alle übrigen Vermutungen bedürfen der Bestätigung durch weitere Forschungen.

Nur auf einen Punkt soll hier noch hingewiesen werden. Wie verhält es sich mit dem Fehlen des Grundtons am Ende eines chinesischen Musikstückes, das Dechevrens[1]) als Beweis für den Mangel jeden Gefühls für Tonarten aufführt? Das erste Stück (Nr. 2a d. K.), von dessen Skala wir feststellten, daß sie aus der *f*-, *b*- und *c*-Leiter zusammengesetzt sei, schließt mit dem Ton *b*, das zweite, mit einer reinen *as*-Leiter, auf *as*, 6a, mit einer *es*-Leiter, auf *es*, 6b u. c, mit einer *es*-Leiter, auf *b*, das neunte (*P'i P'a*-Stück), mit einer *es*-Leiter, auf *es*. Von den acht hier mitgeteilten Stücken (— Nr. 4 kommt nicht in Betracht, da das Phonogramm vor dem Ende des Stücks abbricht —) enden also vier auf dem Grundton ihrer Skala oder wenigstens einer der in dem betreffenden Stück enthaltenen Skalen, während eines dessen Quint zum Schlußton hat, die augenscheinlich in der chinesischen Musik eine mindestens ebenso große Rolle spielt wie bei uns. Nicht nur, weil sie in quanti-

1) Siehe oben.

tativer (= Zeitwert des Tons) und qualitativer (= Stellung des Tons in der Melodie) Bedeutung dicht hinter oder gar über der Prim steht, sondern auch, weil sie für die Mehrstimmigkeit (= Harmonie; s. das *Sheng*-Stück) weitaus am meisten herangezogen wird.

Das dritte Stück, das vorzugsweise die *f*-Skala benutzt, endet auf *a*. Die Schlußphrase lautet:



Das ist in dem ganzen Stück das einzige Mal, wo in der melodischen Fortschreitung das Intervall einer kleinen Sekunde durch zwei vollwertige Töne gebildet wird[1]). Es ist anzunehmen, daß hier ein Halbschluß vorliegt, durch den eine besondere Wirkung erzielt werden soll. Einem ähnlichen Fall begegnen wir am Ende des fünften Stückes (Nr. 7a d. K., mit einer *as*-Leiter, Schlußton *b*) nur daß hier keine besonders auffällige Phrase eingeführt wird, sondern der Schluß aus der Wiederholung der zweiten Fassung des dritten Themas besteht (80—84 = 36—40).

Zum Schluß wollen wir uns noch kurz der chinesischen Theatermusik zuwenden. Herr Dr. Laufer bezeichnet die Phonogramme Nr. 616—632 (= 18 Walzen) seiner Kollektion als Aufnahmen der Musik zu dem Schattenspiel *Hei fung p'a*.

Der Inhalt der ersten Walze ist folgender: Den Anfang bilden die Schläge des *Lo* (= Gong). Dann kommt ein instrumentales Vorspiel von sechzehn $^4/_4$-Takten, worauf der Gesang einsetzt. Während desselben ist das Orchester nicht vernehmbar, nur ab und zu taucht der schwache Ton eines Instrumentes auf. Sobald aber der Sänger endigt, tritt das Orchester wieder deutlich hervor, und meist unterliegt es keinem Zweifel, daß die Instrumente im Moment des Wiederhörbarwerdens mitten im Spiel sind und nicht erst nach dem Aufhören der Gesangsphrase neu einsetzen. Dieser Wechsel zwischen gesungenen und instrumentalen Partien wiederholt sich etliche Male, auch das *Lo* fällt im Laufe des Stückes ein paarmal ein. Das nächste Phonogramm (Nr. 617) hingegen enthält ein reines Instrumentalstück. Da nun in dieser ganzen Walzenserie auf jedes von Instrumenten begleitete Gesangstück ein Orchesterstück folgt, welches die Motive, die in den Ritornellen des vorhergehenden Stückes enthalten waren, meistens fast Ton für Ton wiederbringt, so war es nicht unwahrscheinlich, daß beide Stücke identisch seien, d. h. daß

1) Ähnlich ist der Schluß des *P'iP'a*-Stückes gestaltet (167 und 170), nur geht hier die Bewegung von unten nach oben. Man beachte hier auch den Wegfall des letzten Viertels in den Takten 169 und 170.

Herr Dr. Laufer doppelt aufnahm: Das erstemal stellte er den Sänger vor den Trichter des Apparates und gruppierte die Instrumentalisten hinter ihm, so daß der Gesang deren Spiel vollständig verdeckte, das zweitemal nahm er dafür nur das Orchester auf, indem er den Sänger schweigen oder im Hintergrund singen ließ. Nun ging es aber doch nicht ohne weiteres an, die Niederschriften der beiden Aufnahmen zu einer Partitur zu vereinigen. Abgesehen davon, daß es fast unmöglich scheint, daß zu der Gesangspartie eine solche Instrumentalbegleitung gespielt werden könnte, wie sie die entsprechende Stelle im folgenden Orchesterstück bot — eine ganz andere Melodie, die weder tonal, noch rhythmisch, noch sonst irgendwie mit der betreffenden gesungenen Phrase auch nur die entfernteste Verwandtschaft besaß —, stimmten sie auch nur selten in bezug auf Taktlänge[1]) überein, während sich die rein instrumentale Partie in beiden Stücken fast stets zur Deckung bringen ließ, ohne daß große Konjekturen nötig waren. So blieb denn immerhin der Zweifel bestehen, ob die reine Orchestermusik, welche die Hälfte der Phonogramme enthielt, nicht doch instrumentale Nachspiele darstellte, die zwar im großen und ganzen mit der Begleitmusik zu den vorangehenden Gesangstücken übereinstimmte, aber doch nicht immer. (Und hier kamen eben die Stellen in Frage, wo der Gesang hinzutrat.) Nach Aussage von Herrn Dr. Yao-Pao-Ming enthalten aber zwei aufeinander folgende Walzen wirklich ein und dasselbe Stück. Daß die Summen der Zeitwerte der gesungenen Töne mit denen der dazu gespielten, wie sie die zweite Aufnahme bietet, fast in allen Phrasen verschieden sind (— oft ist der Unterschied nicht erheblich —), rührt wohl daher, daß sich der Sänger manche rhythmischen Freiheiten erlaubte, die das geschickte Orchester dann mitmachte, während dieses nachher, als es die gleiche Stelle noch einmal spielte, ohne vom Sänger geleitet zu werden, einen möglichst korrekten Takt einhielt. Da nun jede Handhabe fehlt, um diese Abweichungen durch eine Konjektur zu beseitigen, trenne ich die Noten der Gesangspartien bei den fraglichen Stellen von dem Zeitmaß des Instrumentalparts und setze sie stets ohne Taktstriche über diesen. So beschränkt sich die vollständig genaue Übereinstimmung der Partitur bezüglich des Taktes auf den Einsatz und das Ende der betreffenden Gesangsphrase; die andern Noten stehen vielleicht nicht immer über denjenigen der Instrumentalbegleitung, welche in Wirklichkeit dazu gehören.

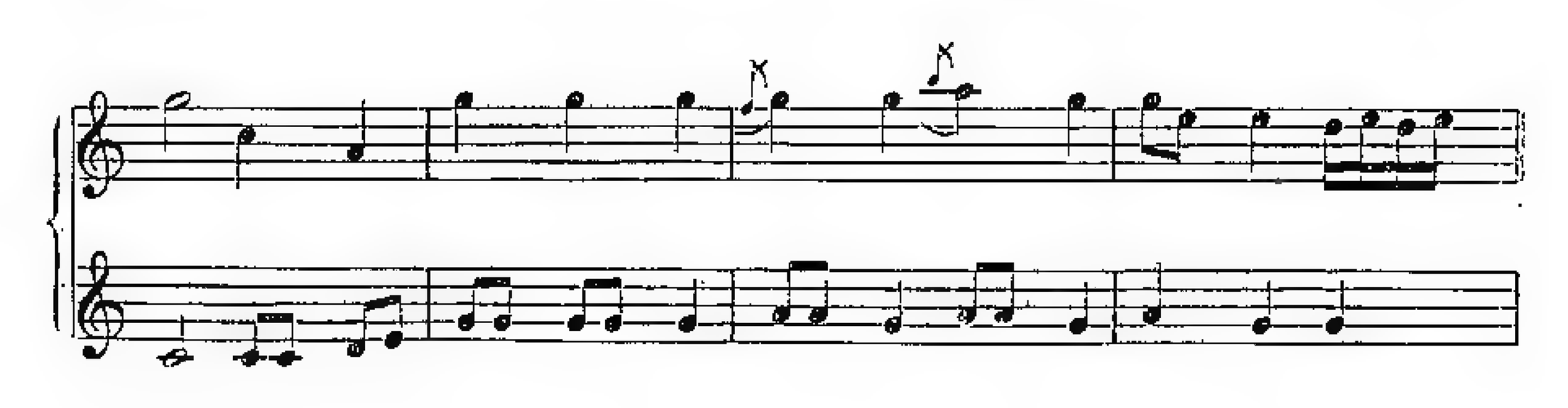
Für die Probe, die ich hier von der chinesischen Theatermusik geben will, wählte ich ein Stück aus (Phonogramm 618/619), in welchem sich

---

1) Um eine möglichst genaue Übertragung der Zeitwerte zu erhalten, nahm ich bei solchen Stellen wiederholt das Metronom zu Hilfe.

Gesangs- und Instrumentalpart einigermaßen zur Deckung bringen ließen, und das möglichst frei war von allen dramatischen Momenten wie: Stimmenlärm, Gelächter, Ausrufe, einzelne dröhnende *Lo*-Schläge. Dem Klang nach ist die obere Stimme von einer Geige gespielt[1]; die untere stammt von einem Instrument, dessen Saiten geschlagen werden. Da der Klang von dem des *Jüe-kin* abweicht, vermute ich, daß wir es hier mit einem *Yang-kin* zu tun haben, von dem van Aalst mitteilt, daß es sehr häufig in der Theatermusik Verwendung findet. Das *Yang-kin*, eine Art Hackbrett, hat die Form eines Rechtecks oder eines Trapezes. An den beiden Längsseiten des Schallbretts befinden sich die Zapfen, die die Saiten halten, vor ihnen ist ein Brett angebracht, und noch mehr gegen die Mitte zu stehen zwei Brücken, in die 6—8 Löcher geschnitten sind; zwischen diesen, an der oberen Kante der Brücke, findet sich je eine Kerbe. Die Saiten, 14—19 an Zahl, wobei jede Saite aus einem Bündel von 3—5 (die tiefsten aus 2) dünnen, zusammengedrehten Metalldrähten besteht, werden nun abwechselnd durch ein Loch der einen Brücke und über die entsprechende Kerbe der andern geführt.[2] Die Saitenabschnitte rechts von der rechten Brücke werden nicht benutzt, die andern ergeben eine Skala von dem Umfang: $g—c^3$. (Moule zitiert ein Exemplar aus Kanton, dessen Skala eine Quart höher stand.) Die Saiten werden wie bei unserm Klavier gestimmt, indem die Zapfen mittelst eines Stimmschlüssels gedreht werden. Das Instrument wird mit zwei dünnen, elastischen Bambusstäben gespielt.

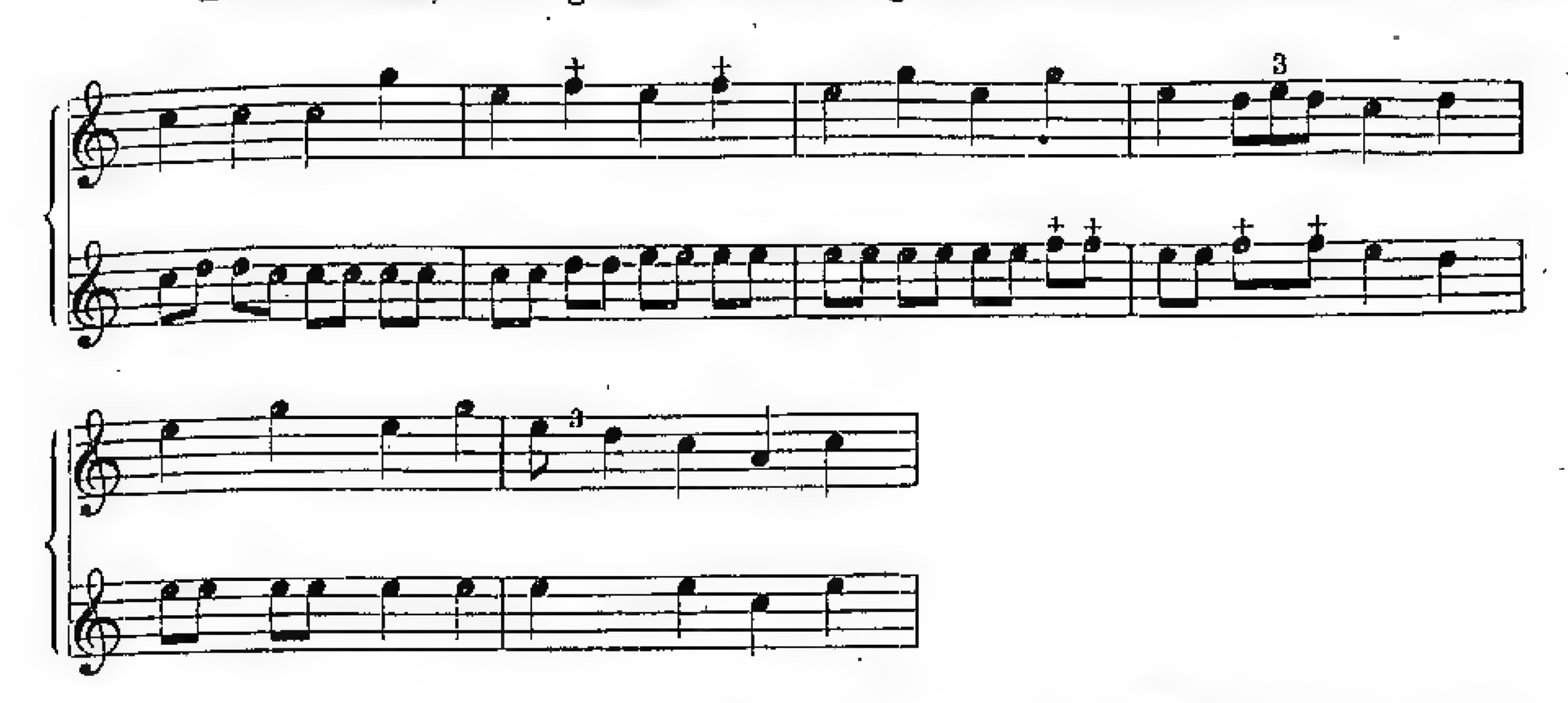
Ob die beiden Phonogramme, die wir nun besprechen wollen, ein abgeschlossenes Stück vorstellen, kann nicht mit Sicherheit behauptet werden, obschon das *Lo* am Schluß für eine solche Annahme spricht[3]. Nun beginnen aber die nächsten Walzen (620 und 621) mit folgendem Thema:



1) Die Stimmung wollen wir hier unberücksichtigt lassen. Ich wählte bei der Niederschrift auf gut Glück eine Tonhöhe, die der Apparat bei mittlerer Geschwindigkeit erzeugt. Später versicherte mir Herr Dr. Yao-Pao-Ming, daß die Stücke in diesem Tempo, resp. in dieser Tonlage, sehr natürlich klängen.

2) Siehe Abbildung 3.

3) Die Mehrzahl der übrigen Stücke wird auch durch dessen dröhnende Schläge eingeleitet.



Das ist zweifellos dieselbe Melodie, der wir am Schluß des hier mitgeteilten Phonogramms begegnen. Das läßt darauf schließen — wenn wir nicht annehmen wollen, daß in dieser Tatsache eine besondere musikalische Feinheit vorliegt —, daß das Stück bei der ersten Aufnahme abgebrochen wurde[1]), da die Walze bis zu ihrem letzten Ende bespielt war, und daß man bei der neuen Aufnahme dann mit dem letzten Abschnitt des ersten Phonogramms begann.

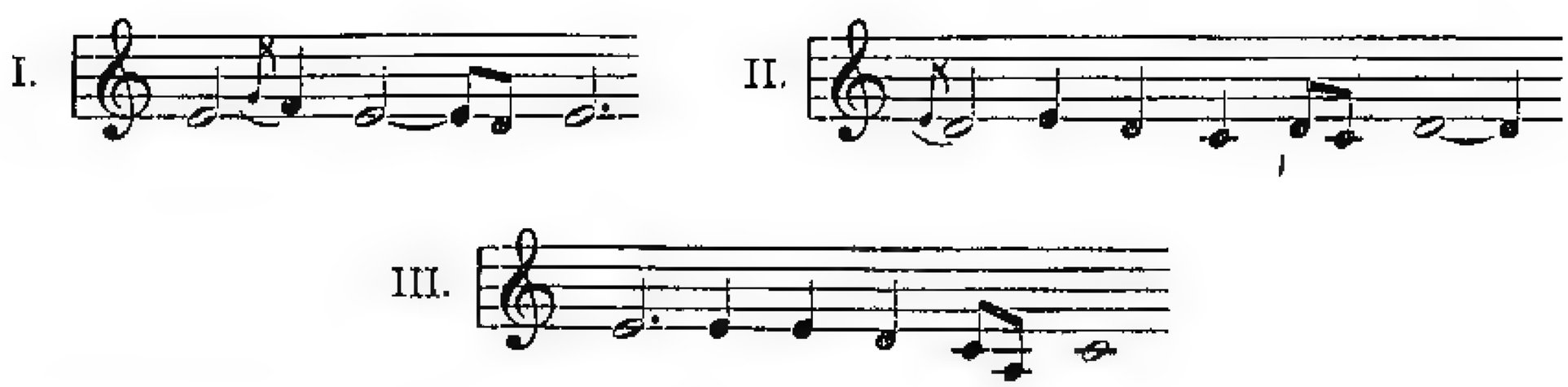
Wenn es uns aber auch infolge dieser Unklarheit versagt ist, die Struktur des ganzen Stückes zu überblicken, so zeigt doch der innere Ausbau, daß wir es hier mit einer streng geregelten Form zu tun haben. Das erste Thema (1—28) kehrt dreimal wieder. Bei der ersten Variation fallen die Takte 1, 2 und 20 und der Schlußtakt (28) fort, bei der zweiten nur der letztere, die dritte Wiederholung läßt neben dem ersten und dem letzten Takt die Takte 20 und 23 weg; zwischen die den Takten 13 und 17 entsprechenden Takte (91 und 102) wird eine neue zehntaktige Periode eingeschaltet. Endlich folgt noch eine Variation der ersten vier Takte (111—114). Ganz ähnlich ist das zweite Thema (115—128) ausgebildet. Es wird ebenfalls dreimal wiederholt, wobei in der dritten Variation die Takte 21 und 22 sowie der Schlußtakt weggelassen sind. Auch hier folgt zum Schluß eine variierte Wiederholung der ersten vier Takte (168—171). Beim 183. Takt tritt das *Lo* zum erstenmal ein. Der nun folgende zweite Teil des Stückes, der bedeutend kürzer ist als der erste, soll hier wegen der eben erwähnten Unklarheit außer Betracht gelassen werden.

Während der Aufführung des ersten Themas und seiner Wiederholungen begegnen wir vier Gesangsphrasen, die alle zugleich mit dem zweiten Teil der Instrumentalmelodie (Takt 14 und seine Wiederholungen) einsetzen. Dagegen enden nur die erste und dritte auf den sich ent-

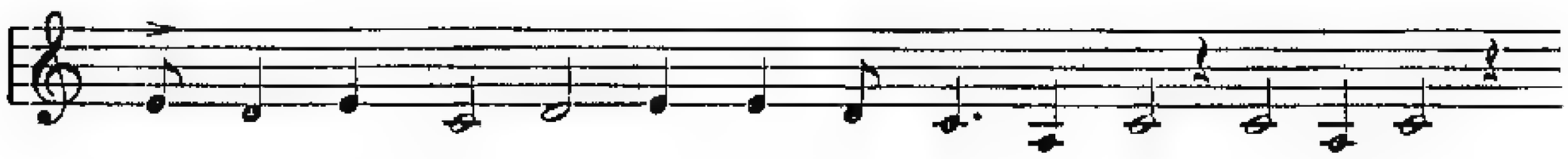
1) Das *Lo* tritt ja auch, wie wir sehen, im Verlauf des Stückes auf.

sprechenden Takten (24 und 76). Die beiden andern sind verlängert, die zweite um zwei, die vierte um vier Takte. Mit dem Takt 111 beginnt eine längere Phrase, die anderthalb Takte vor dem Einfallen des *Lo* zum Abschluß gelangt. Die nächste setzt kurz nach dessen Aufhören ein und schließt ebenfalls anderthalb Takte vor dem neuen Eintritt des ehernen Schlaginstruments. Nach dessen Verklingen erscheint die letzte Phrase (in diesem Phonogramm), die einen Takt vor der Schlußverkündigung(?) durch das *Lo* endet.

Der Gesangspart verwendet drei Themen, die er in mannigfaltigen Variationen und Umstellungen wiederholt:



Bemerkenswert ist hier wieder die echoartige Wiederholung einzelner Schlußphrasen (vergl. 8 c_2). Wir begegnen ihr in diesem Stück zuerst nach dem zweiten Thema, dann nach der ersten Wiederholung des ersten Themas [1]). Diese kurzen Repetitionen finden sich wiederholt auch in den Gesangspartien der anderen phonographischen Aufnahmen des Dramas. Als besonders charakteristisch zitiere ich noch eine Stelle aus dem Anfang des Phonogramms, welches den eben besprochenen folgt:



Diese Untersuchungen haben somit den klaren Beweis geliefert, daß die chinesische Musik nach der formalen Seite hin hoch entwickelt ist. In den vorliegenden Stücken wird ein Komplex von Phrasengruppen, dem meist eine Einleitung vorausgeht, mehrmals wiederholt, u. z. werden in diesen Wiederholungen oft erhebliche Veränderungen mit den Themen vorgenommen: bald tritt eine Phrasengruppe in verlängerter, bald in verkürzter Form auf, bald fällt sie ganz fort, bald wird sie so frei variiert, daß man sie nur noch an einer charakteristischen Wendung zu erkennen vermag.

---

1) Die betreffenden Stellen sind in der Partitur durch darübergesetzte eckige Klammern kenntlich gemacht.

Ferner werden einzelne Takte innerhalb einer Gruppe in die Quint oder Quart transponiert, oder sie werden umgestellt, oder auch durch neue ersetzt. Kurz, wir begegnen einer Fülle von formalen Komplikationen, von denen uns die meisten befremdend genug erscheinen, da sie nach unserem Gefühl eine Zerstückelung der Melodie bedeuten. Aber wir müssen hier eben mit den gewaltigen Verschiedenheiten der künstlerischen Stilarten rechnen, deren Feststellung die Hauptaufgabe der vergleichenden Kunstwissenschaft bildet. Andererseits ermittelt diese auch Analogien zwischen Künsten, die bei der ersten Betrachtung sich völlig fremd zu sein scheinen. So enthält die chinesische Musik die auch bei uns üblichen Quinten- und Quartenverschiebungen der Themen. Ferner sind die Quinten- und Quartenparallelen, wie sie vor allem im *Sheng*-Stück vorkommen, aus unserer Musikgeschichte wohl bekannt. Und manche der formalen Komplikationen, denen wir in der chinesischen Musik mit großer Verwunderung begegnen, könnte in der Musik der Niederländer im 15. Jahrhundert nachgewiesen werden.

Auf eine große Zahl solcher Punkte, die hier noch nicht besprochen sind, soll in einer anderen Arbeit eingegangen werden. (Ich behalte mir deshalb die weitere Bearbeitung des mitgeteilten Materials vor.) Bestimmte Regeln über die Konstruktionsformen der chinesischen Musik lassen sich aus derartigen Untersuchungen allerdings erst ableiten, wenn diese an Hand eines umfassenden Materials gemacht worden sind, d. h. wenn wir phonographische Aufnahmen aus verschiedenen Teilen Chinas und vor allem von sämtlichen wichtigen musikalischen Gattungen besitzen, die in diesem Reich zu finden sind.

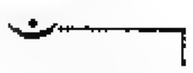
Bei der Verteilung der Taktstriche wurde vor allem darauf gesehen, daß die Wiederholungen der Phrasen stets in gleiche Taktausschnitte zu stehen kamen, d. h. daß nicht etwa eine Phrase, die ursprünglich mit dem ersten Taktviertel einsetzte, bei einer Wiederholung mit dem dritten begann. Da sich nun die meisten Stücke nicht vollständig in $^4/_4$-Takte (—, die ich des klareren Bildes wegen statt der $^2/_4$-Takte wählte —) einteilen ließen, wurden die an verschiedenen Stellen überzähligen Viertel so untergebracht, daß die Übersicht über die Struktur des betreffenden Stückes nicht erschwert wird.

Die einzelnen Phrasengruppen sind in der Niederschrift durch kleine Vertikalstriche über dem System, vor dem jeweiligen Auftreten der ersten

Gruppe unter dem System, getrennt. Die Einleitung ist von dem Thema durch Striche über und unter dem System abgesondert.

Die Zeichen — und + bedeuten eine geringe Vertiefung respektive Erhöhung der Töne, über welchen sie stehen.

= Verkürzung des betr. Tones.

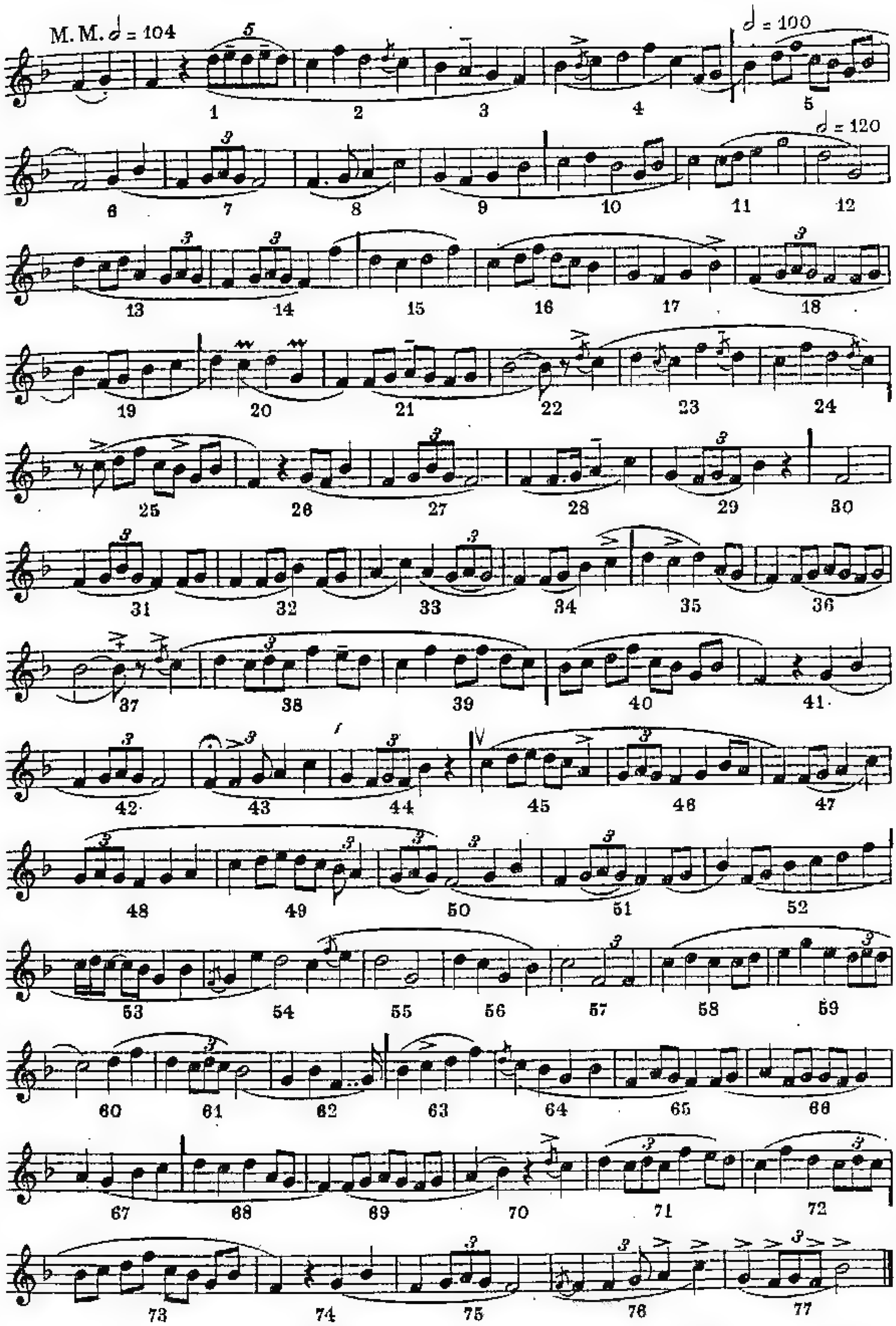
 = più presto der betr. Stelle[1]).

= kleine Pause.

---

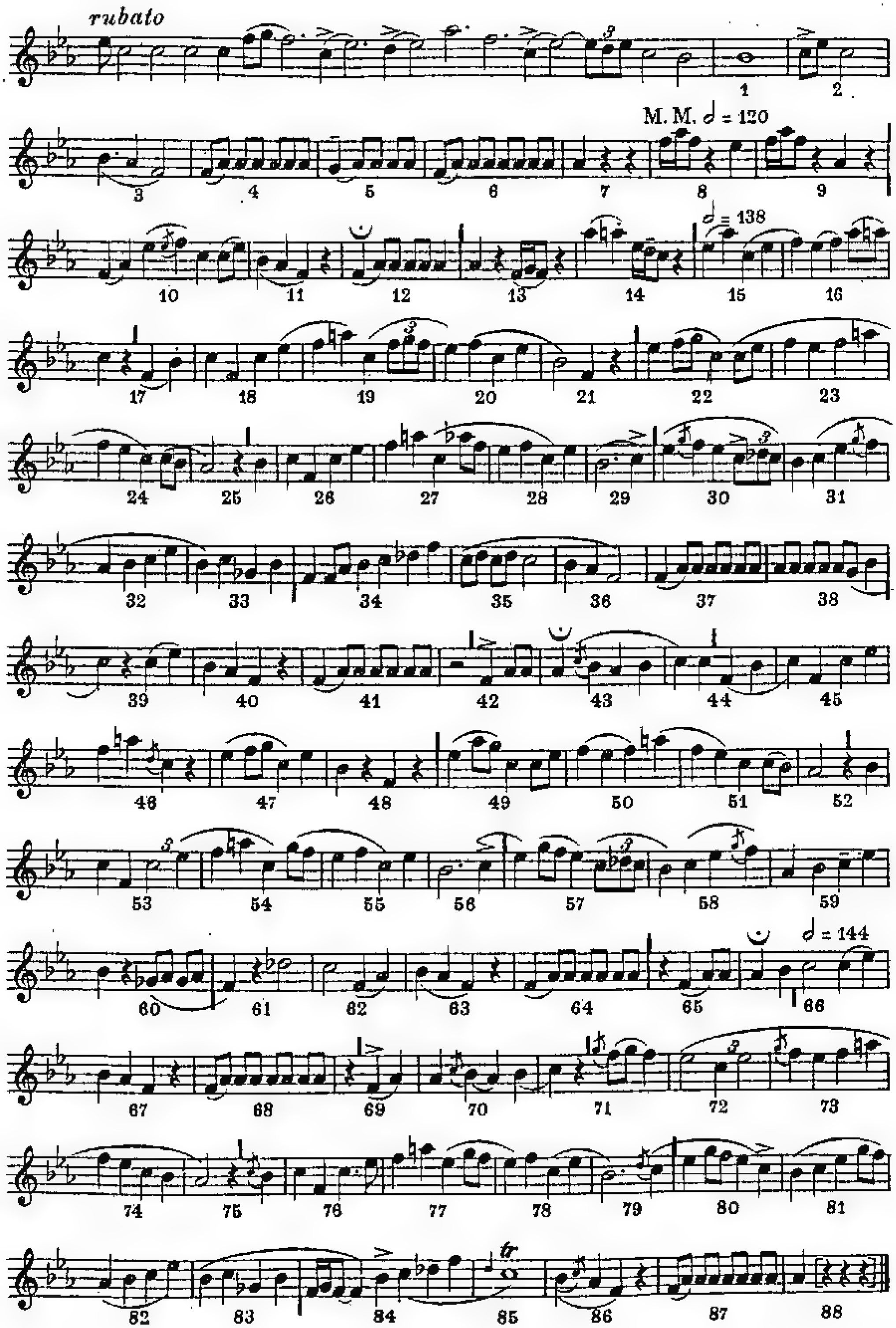
1) Nach O. Abraham und E. M. von Hornbostel: Vorschläge für die Transkription exotischer Melodien. (Sammelbände der IMG. XI, 1.)

1 (Nº 2a des Katalogs.)[1]

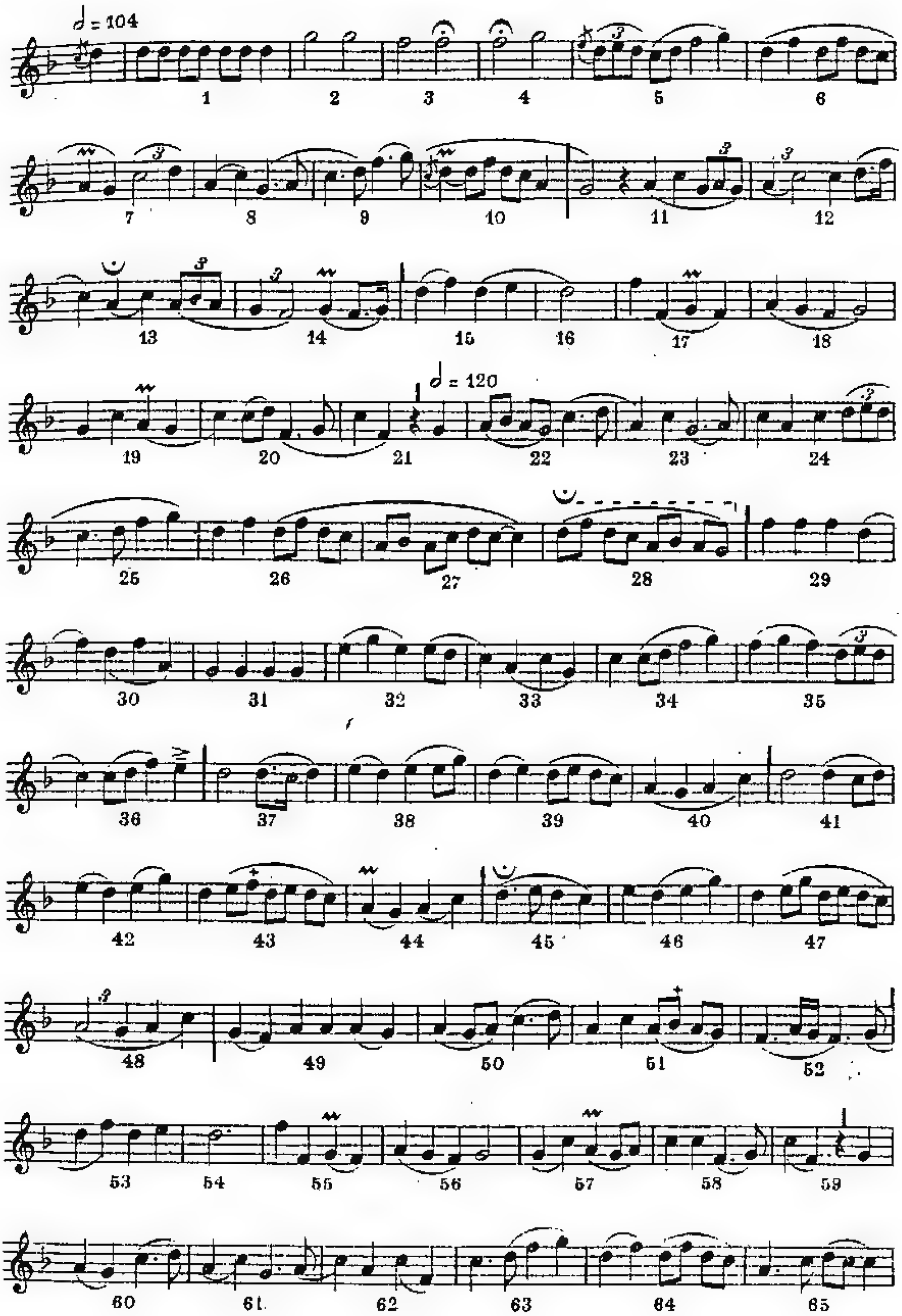


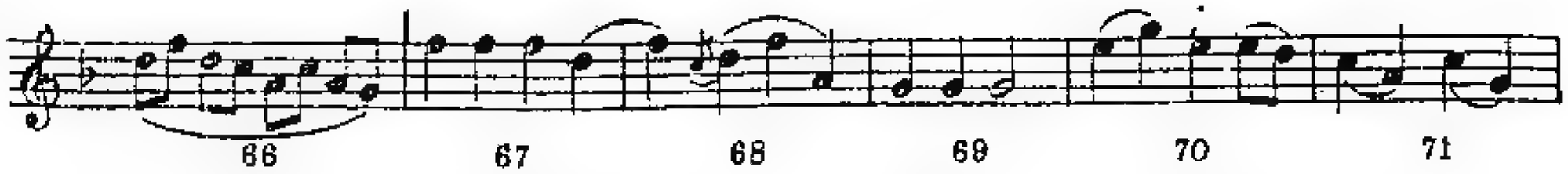
1) Über die Notierungsart der musikalischen Beispiele vergleiche Seite 181 des Textes.

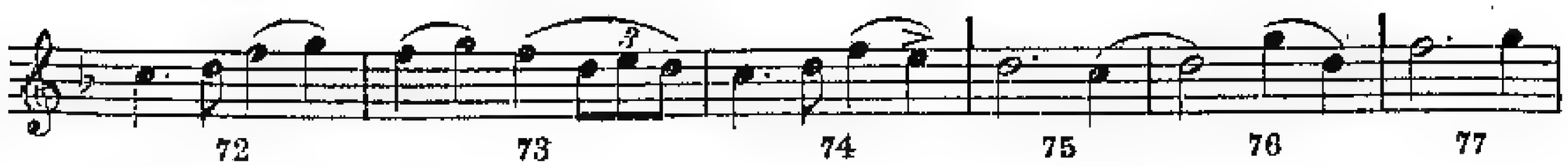
2 (Nº 2b des Katalogs.)

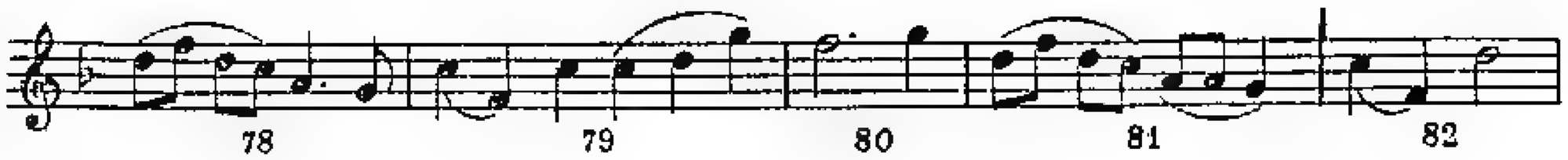


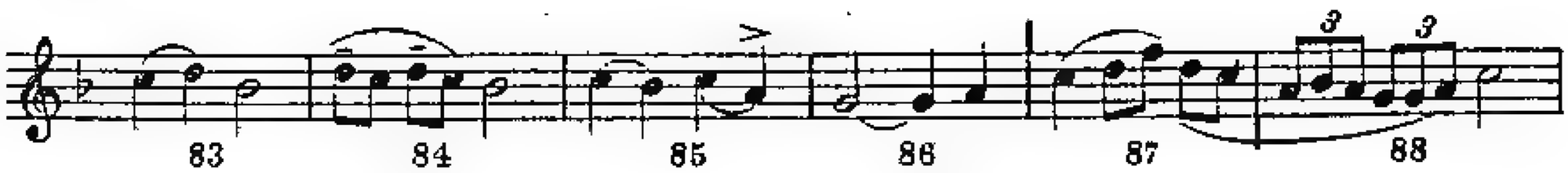
3 (Nº 2c d. K.)

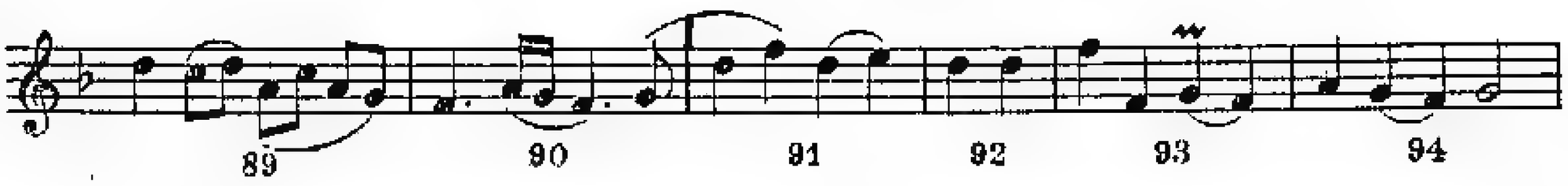


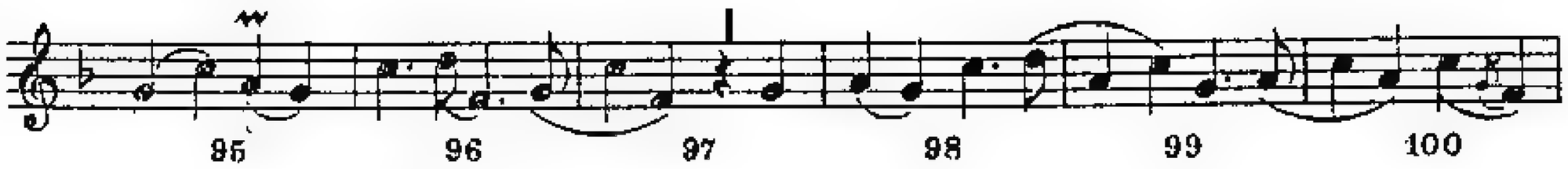

66
67
68
69
70
71

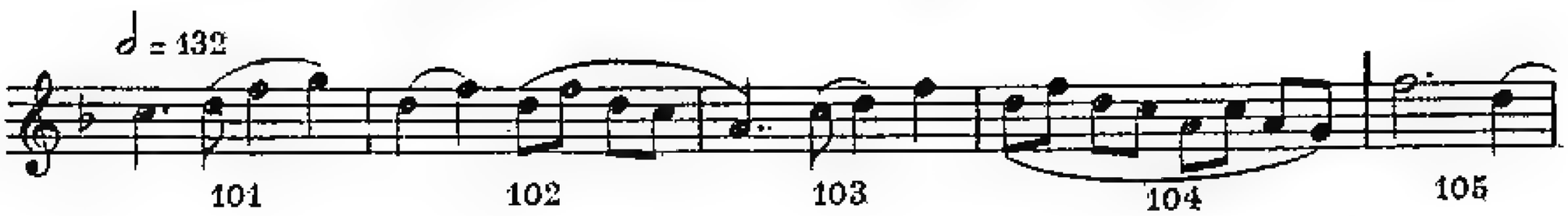

72
73
74
75
76
77

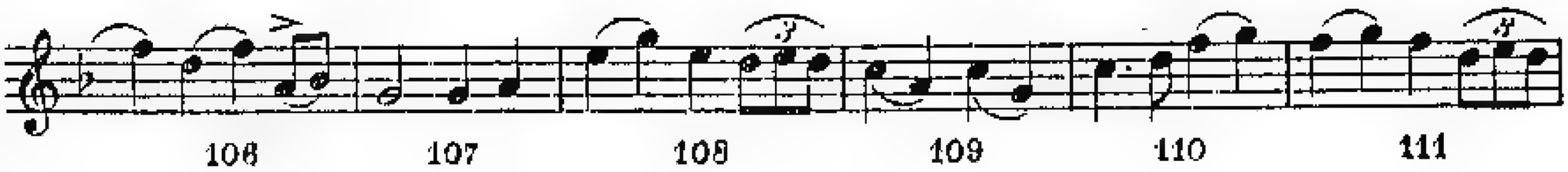

78
79
80
81
82

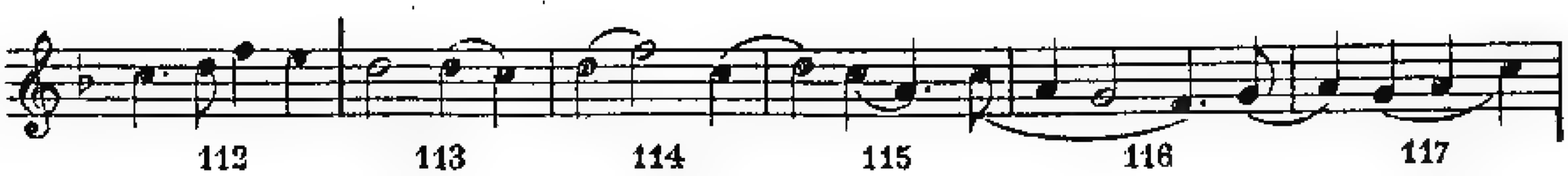

83
84
85
86
87
88

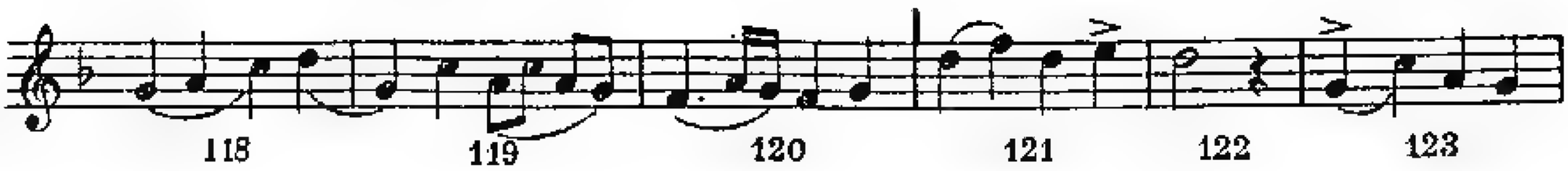

89
90
91
92
93
94

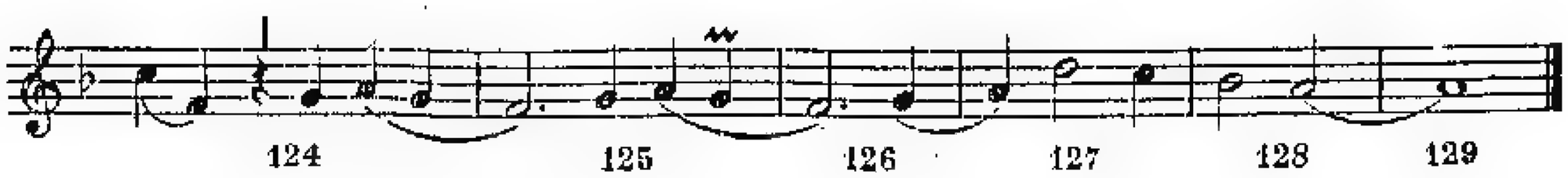

95
96
97
98
99
100


♩ = 132
101
102
103
104
105

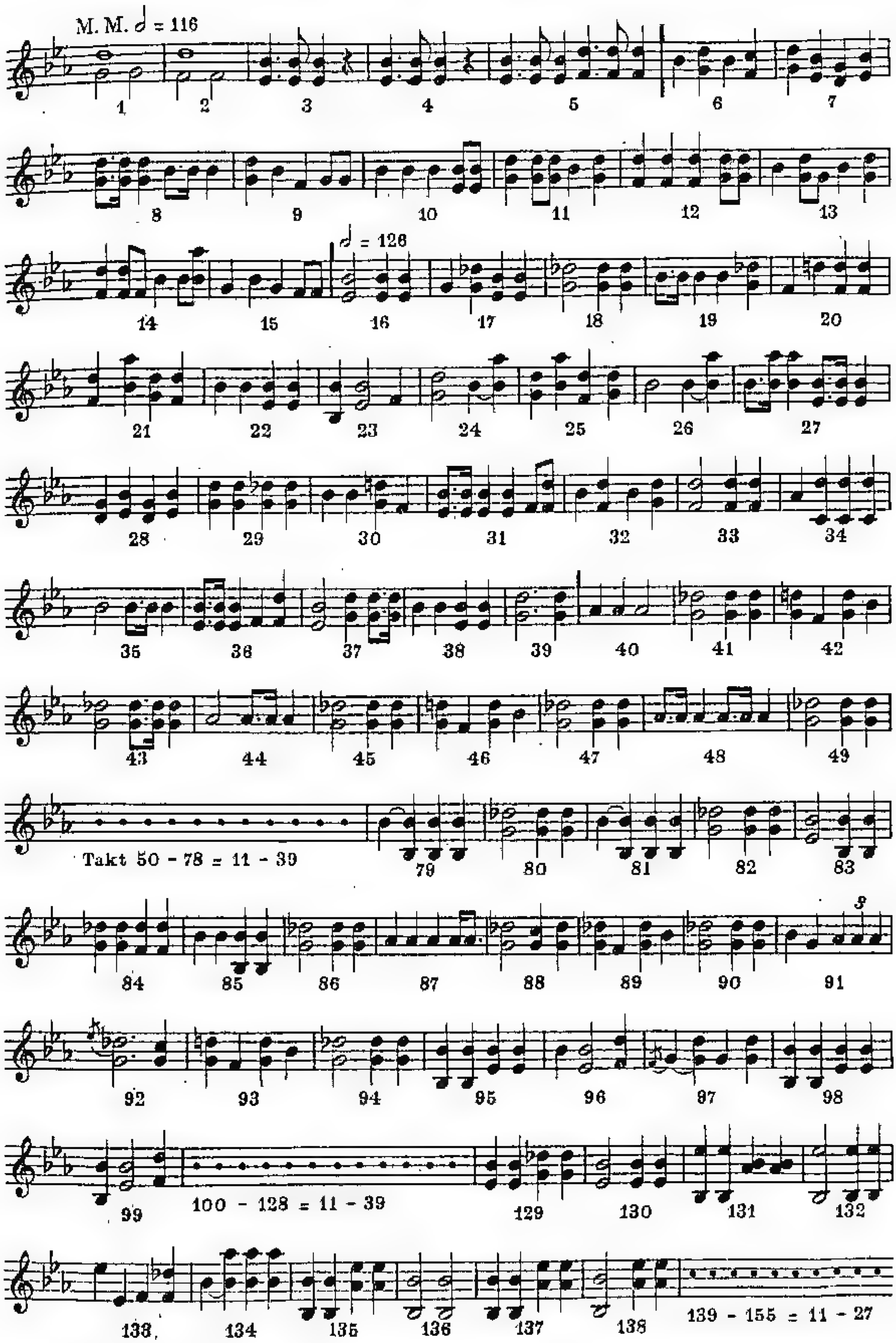

106
107
108
109
110
111


112
113
114
115
116
117

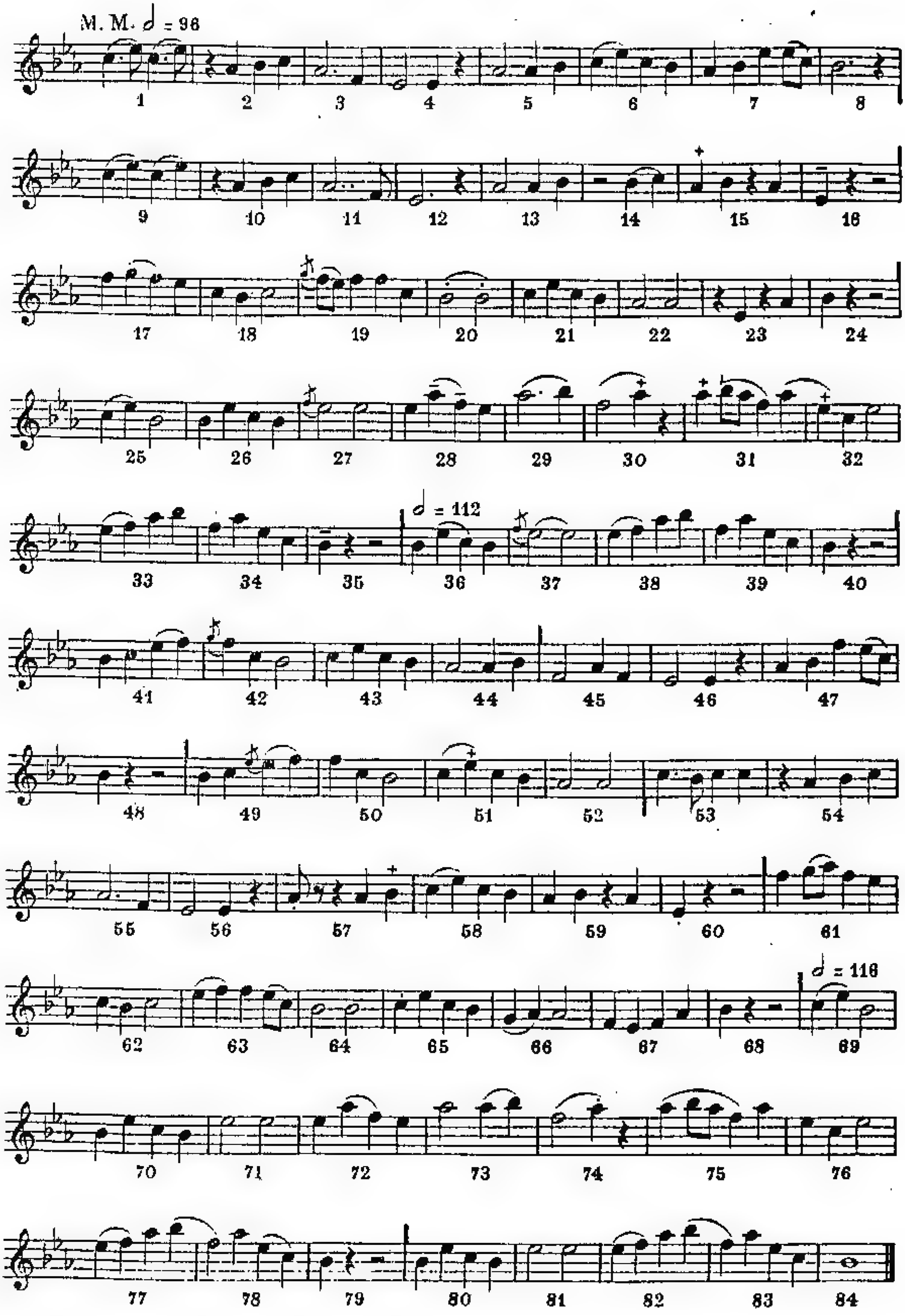

118
119
120
121
122
123


124
125
126
127
128
129

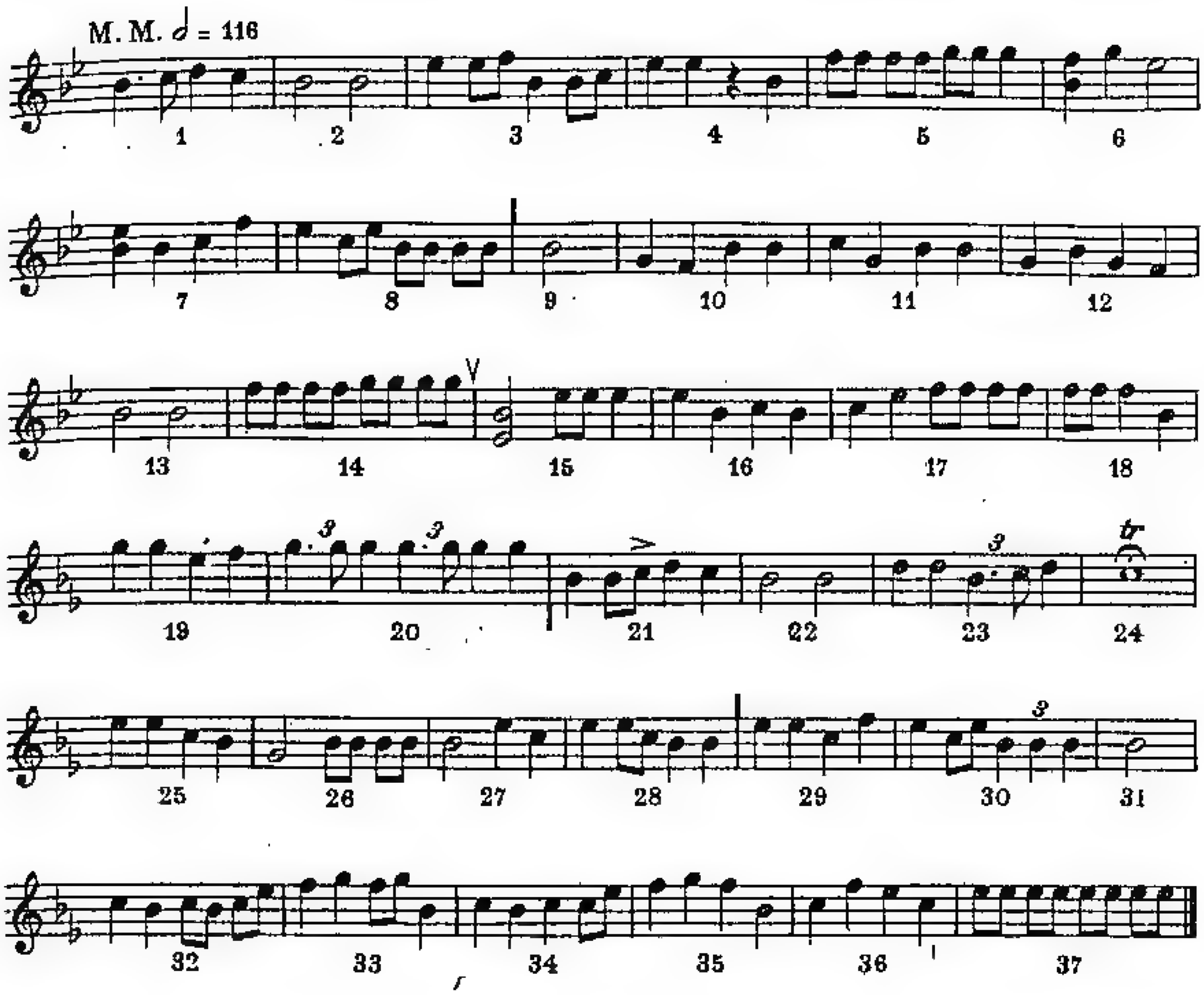
4 (№ 6b d. K.)



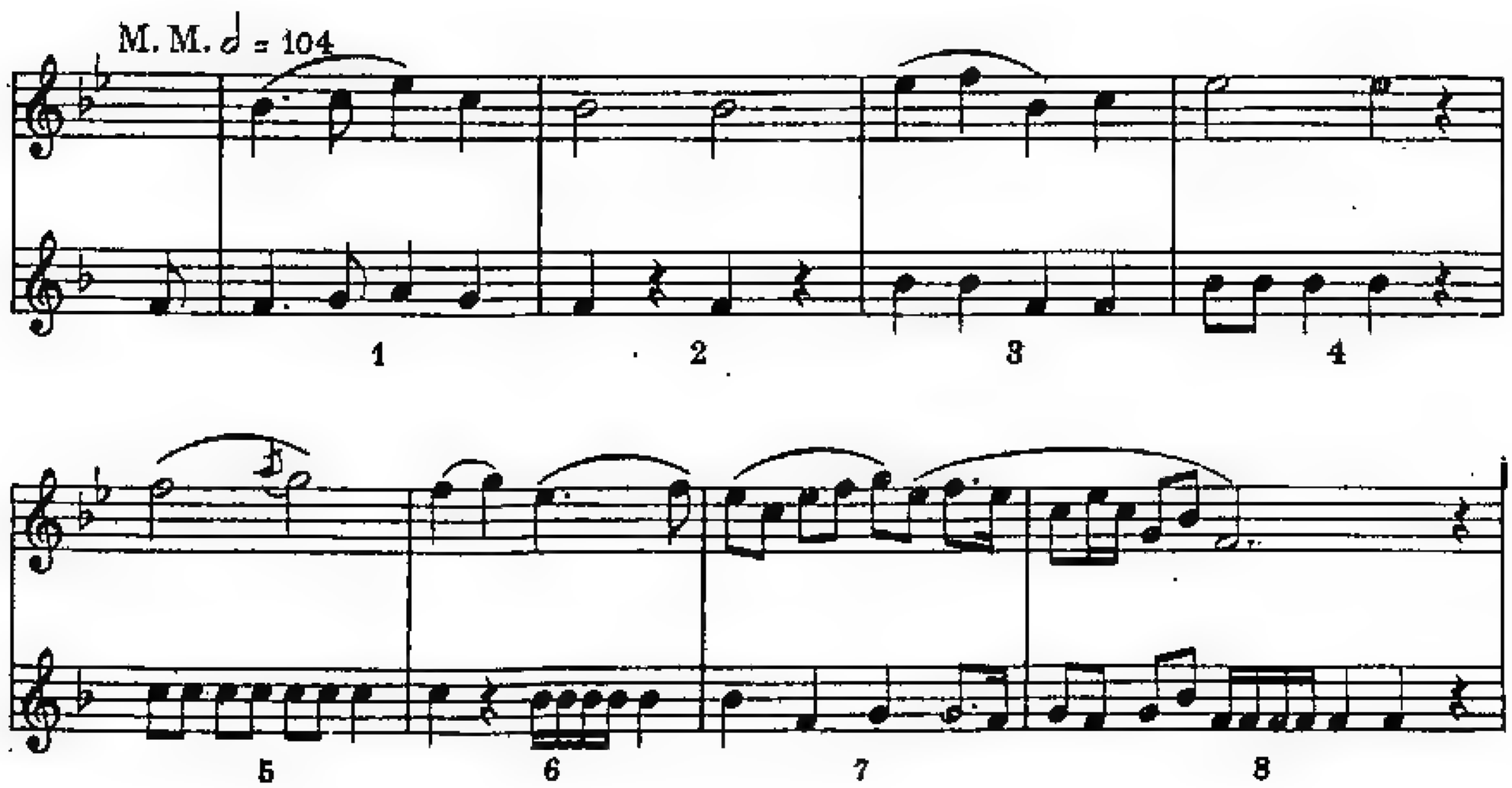
5 (Nº 7a d. K.)

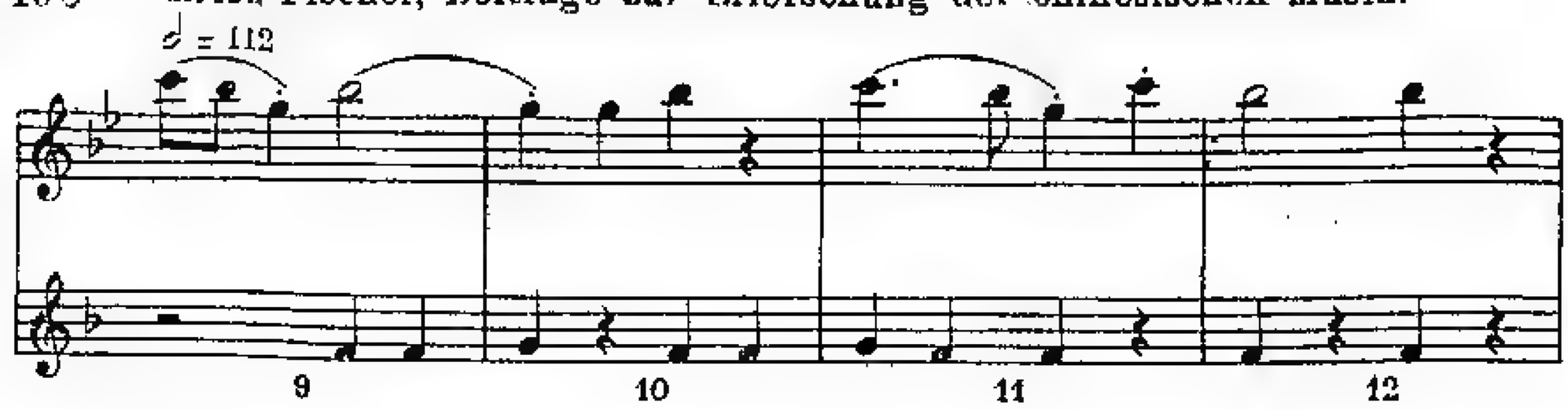


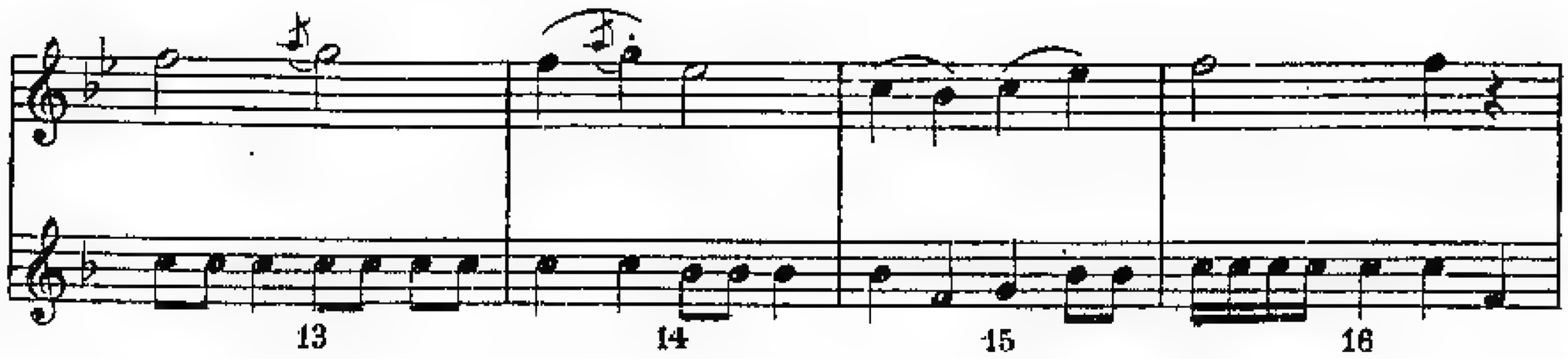
6a (Nº 8a1 d. K.)

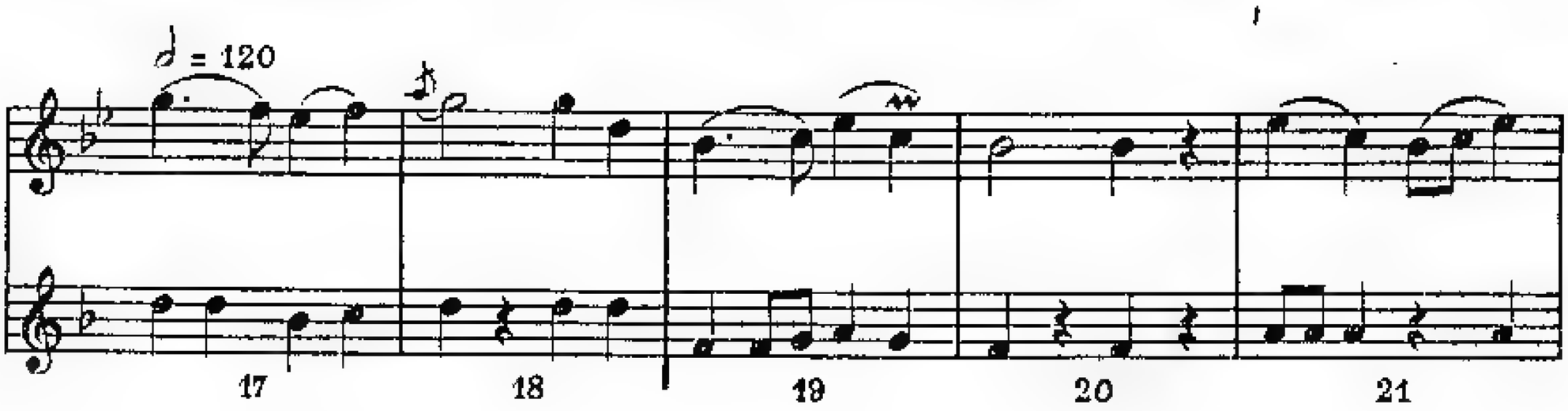


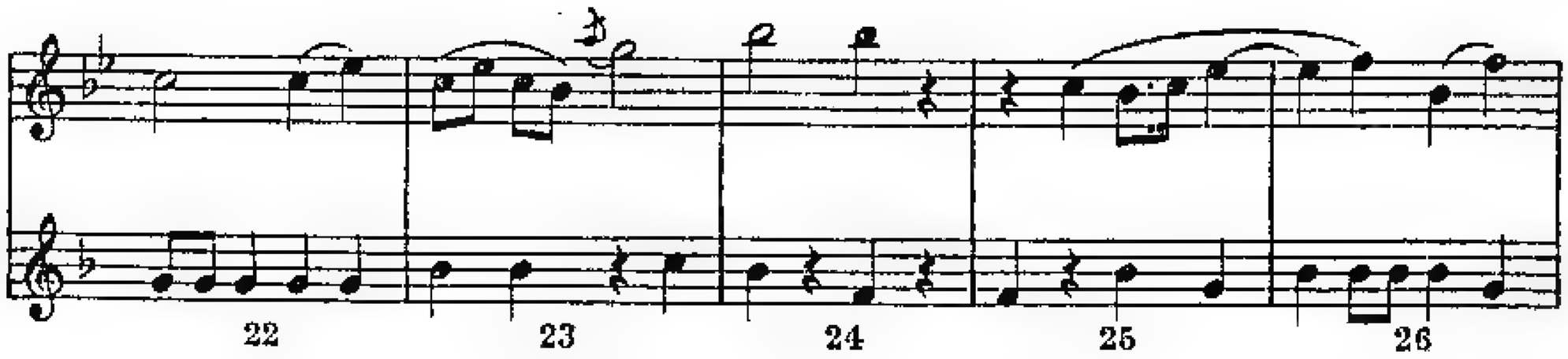
6b (Nº 8c1α d. K.)

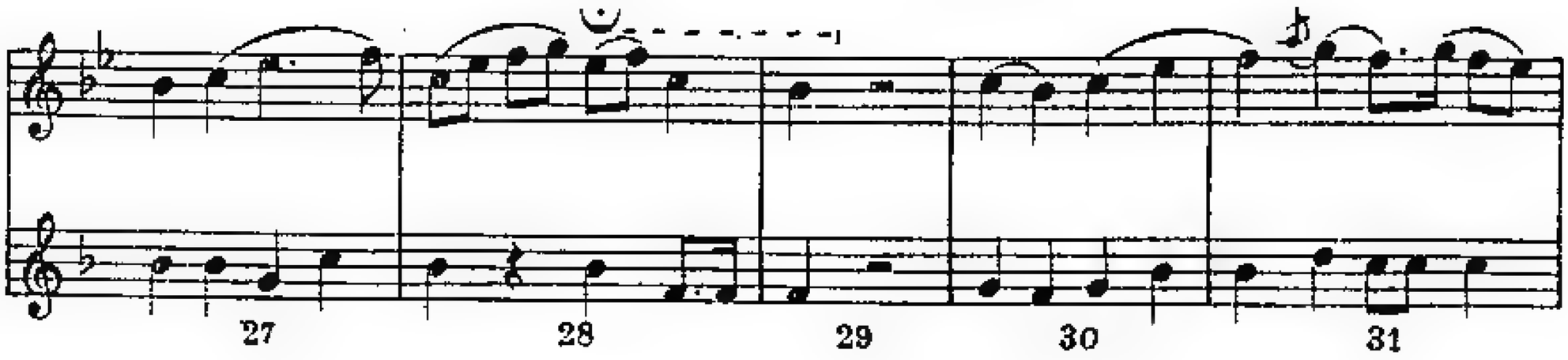


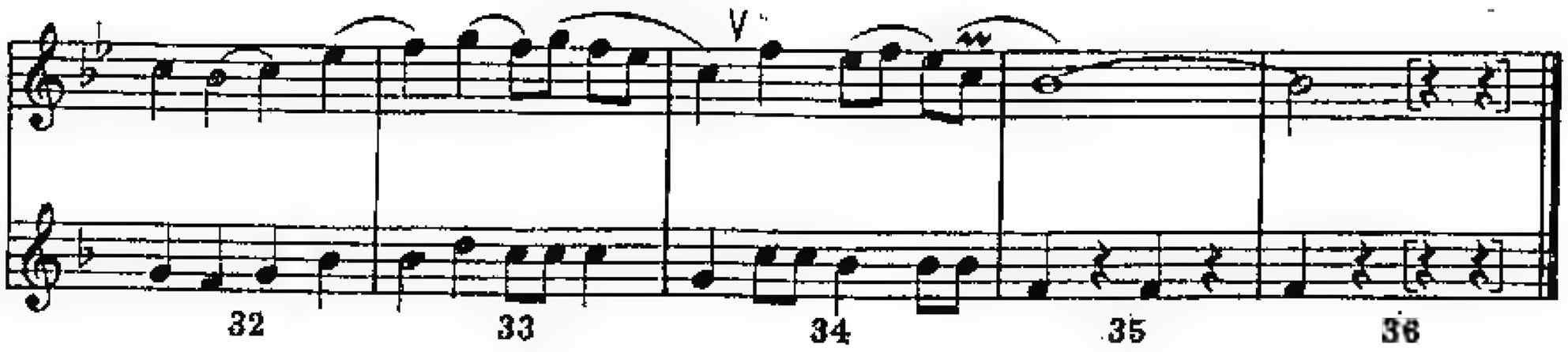

♩ = 112
9
10
11
12


13
14
15
16

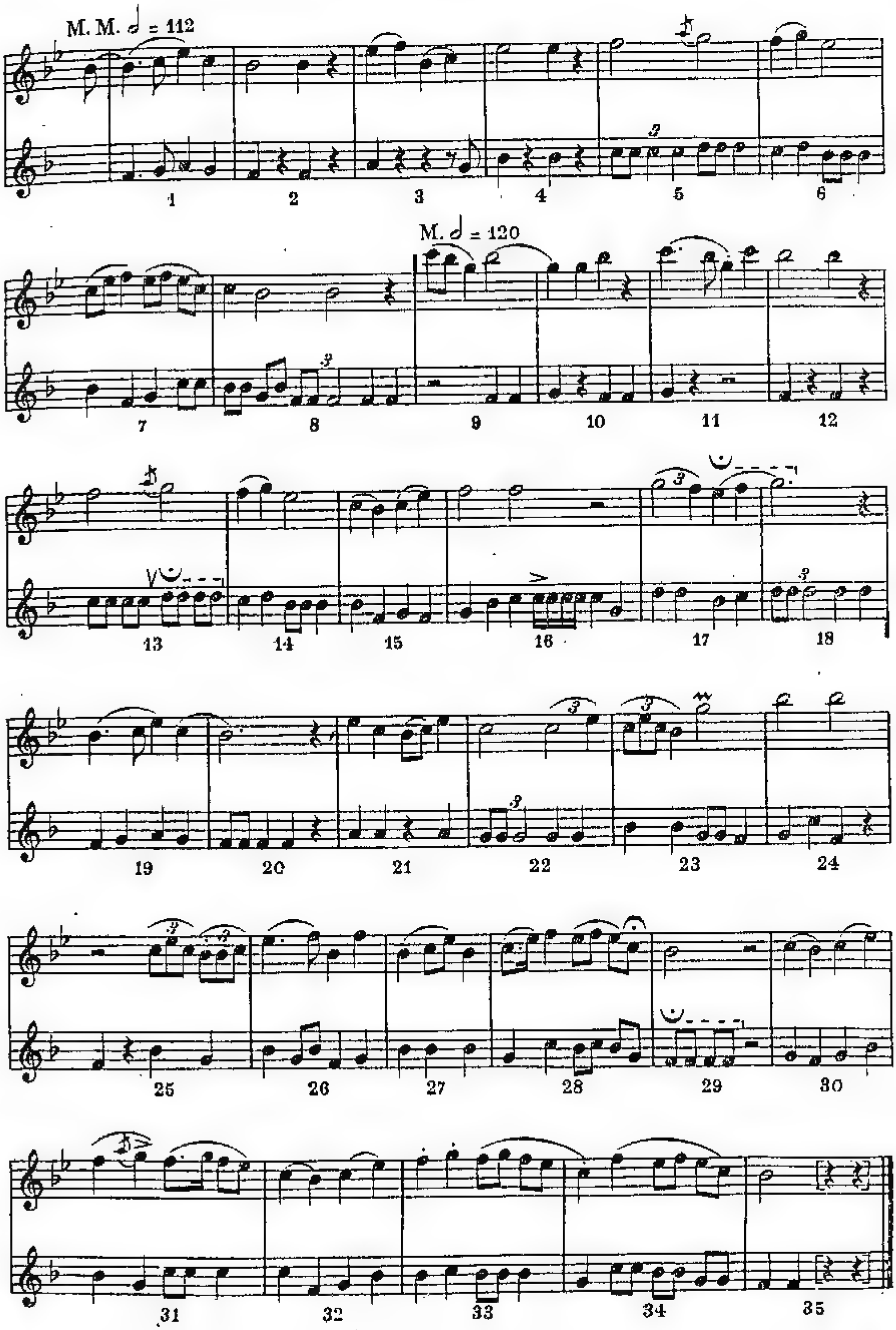

♩ = 120
17
18
19
20
21


22
23
24
25
26

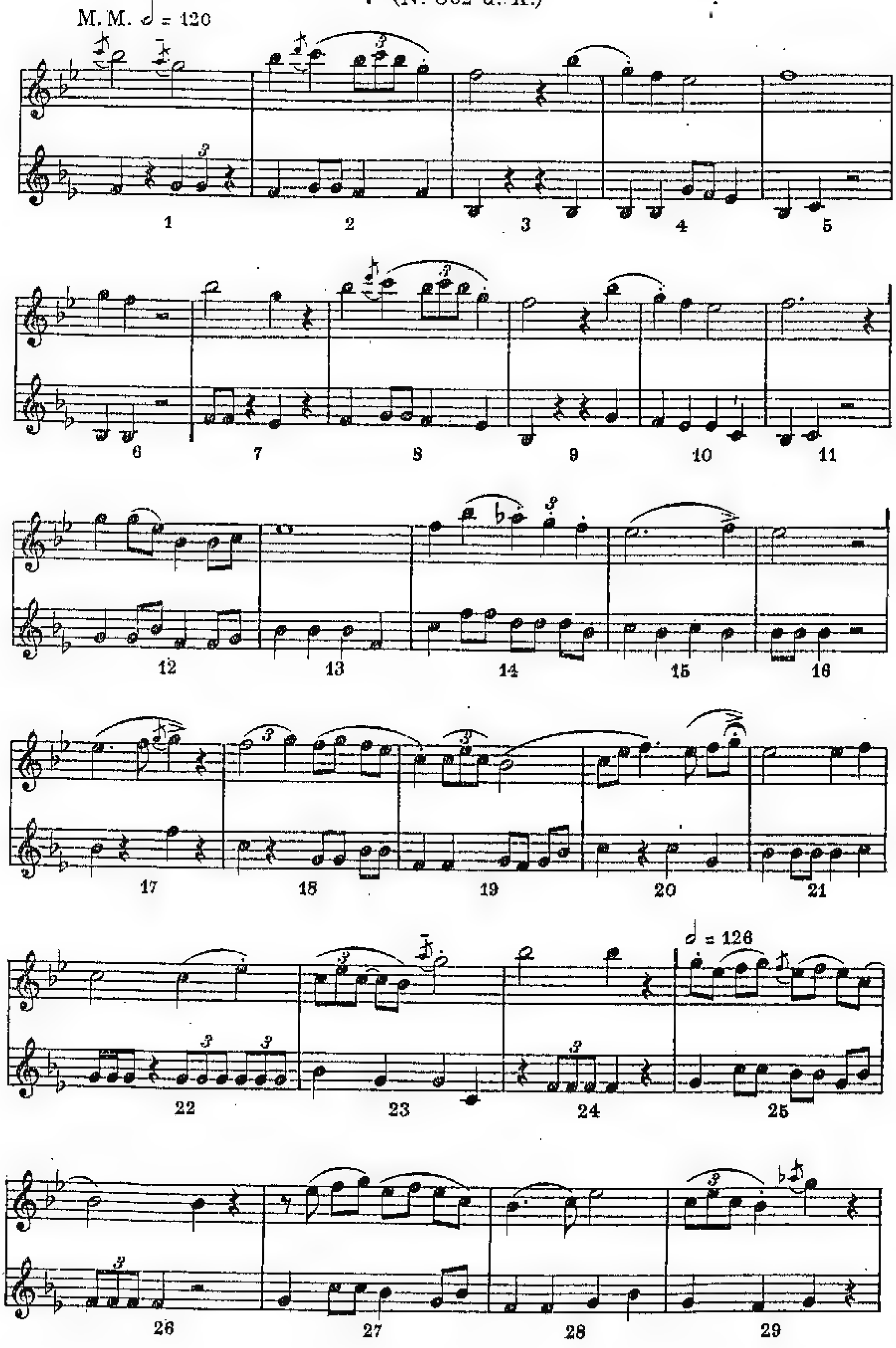

27
28
29
30
31

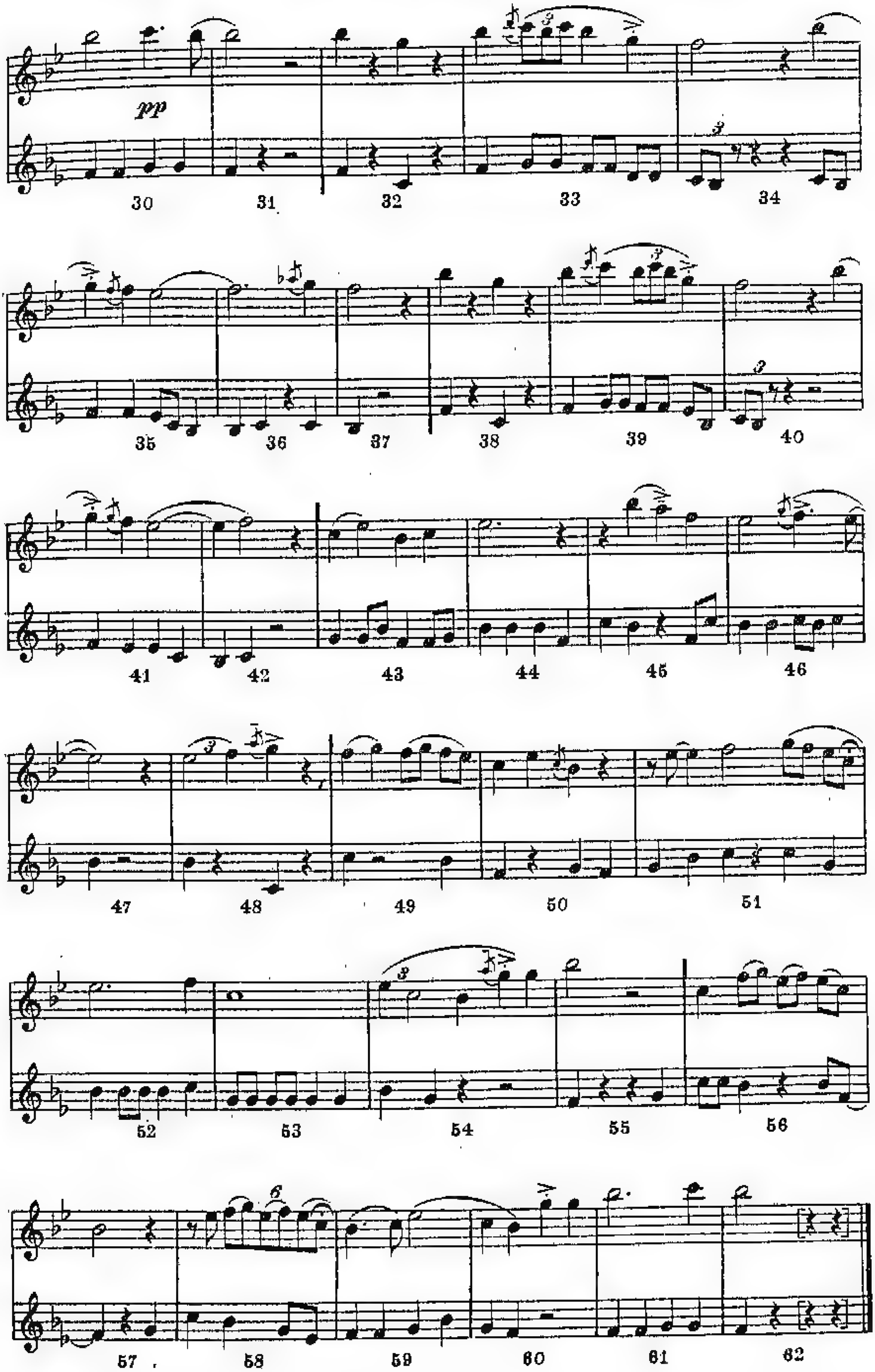

32
33
34
35
36

6c (Nº 8c1ß d. K.)

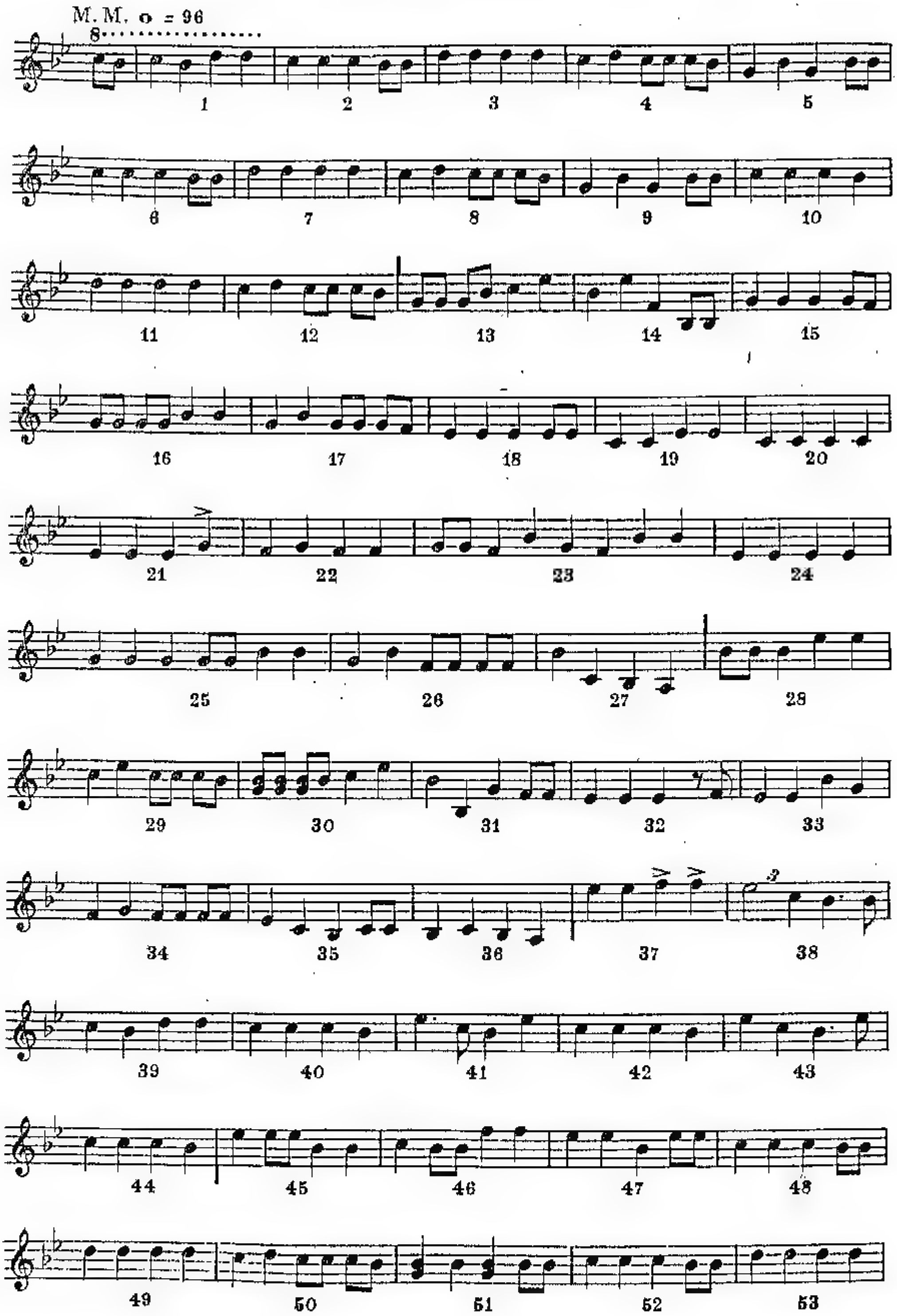


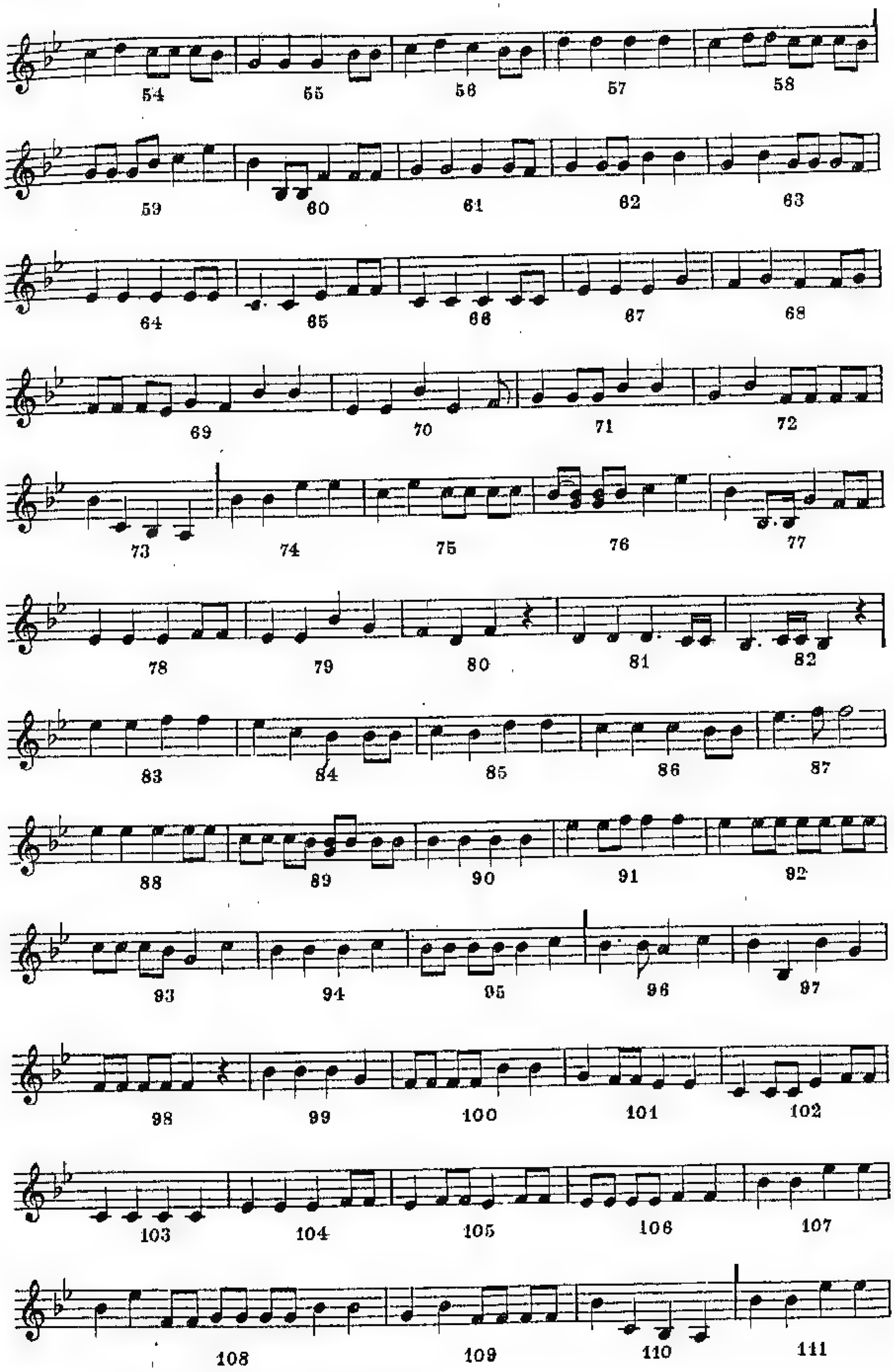
7 (Nº 8c2 d. K.)



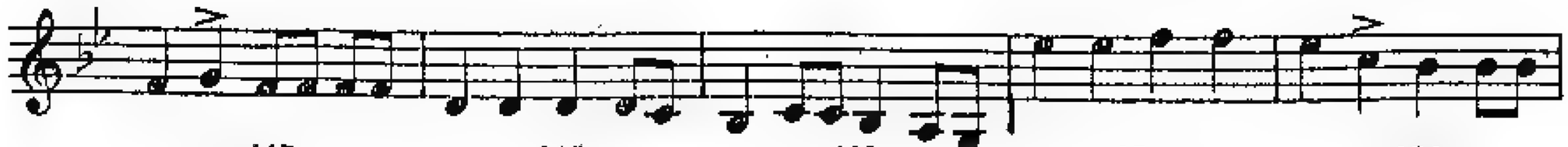

pp
30
31
32
33
34
35
36
37
38
39
40
41
42
43
44
45
46
47
48
49
50
51
52
53
54
55
56
57
58
59
60
61
62

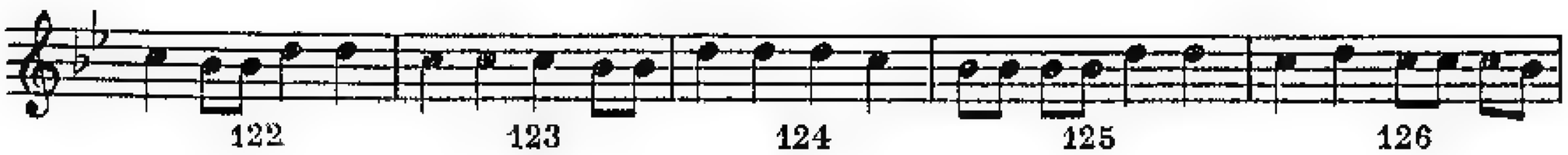
8 (P' i P' a-Stück)

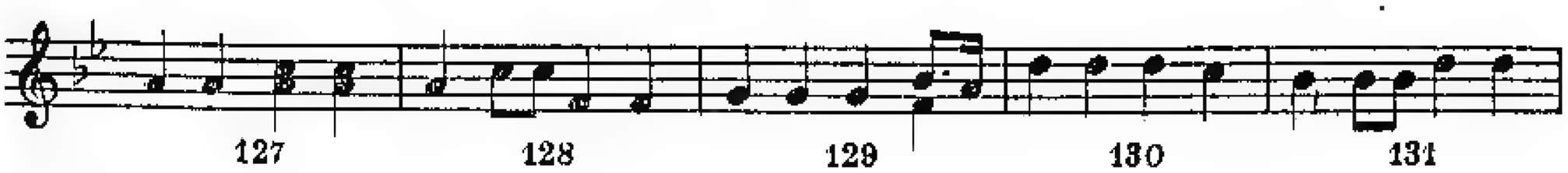

M. M. o = 96
8
1
2
3
4
5
6
7
8
9
10
11
12
13
14
15
16
17
18
19
20
21
22
23
24
25
26
27
28
29
30
31
32
33
34
35
36
37
38
39
40
41
42
43
44
45
46
47
48
49
50
51
52
53

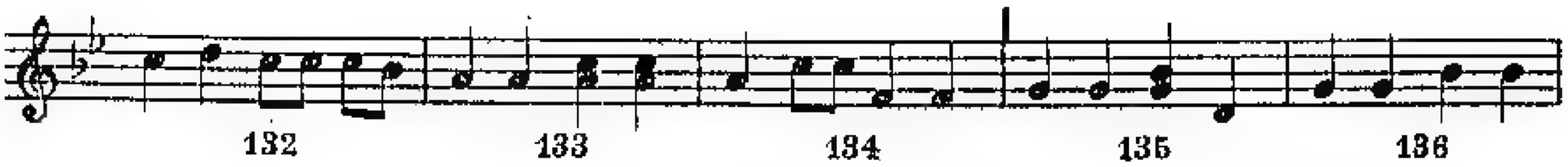

54
55
56
57
58
59
60
61
62
63
64
65
66
67
68
69
70
71
72
73
74
75
76
77
78
79
80
81
82
83
84
85
86
87
88
89
90
91
92
93
94
95
96
97
98
99
100
101
102
103
104
105
106
107
108
109
110
111

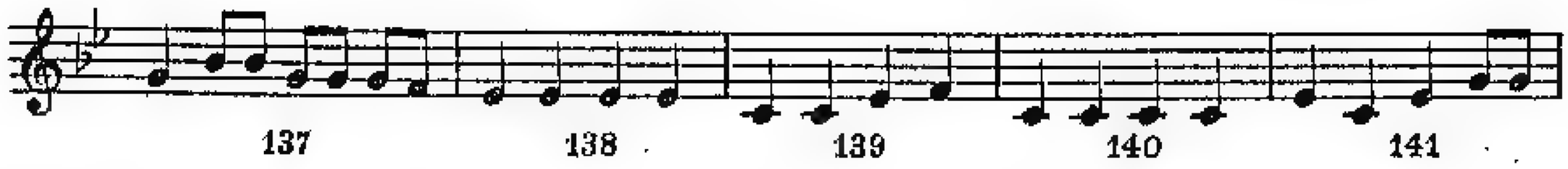
112
113
114
115
116

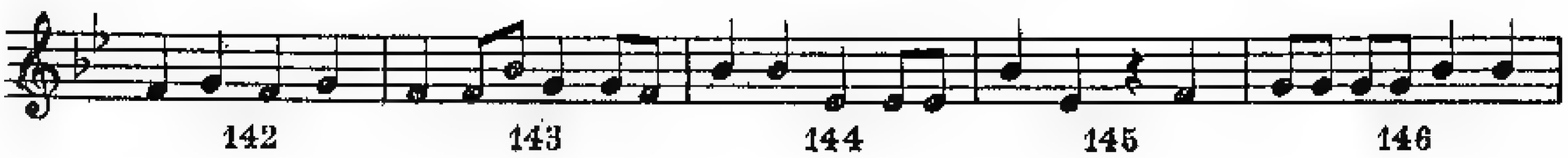

117
118
119
120
121

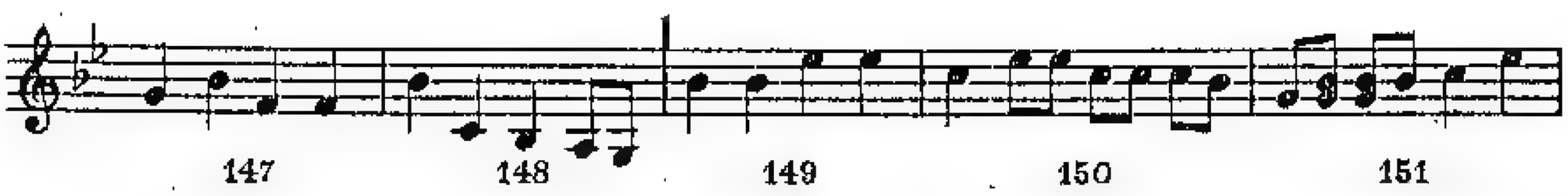

122
123
124
125
126

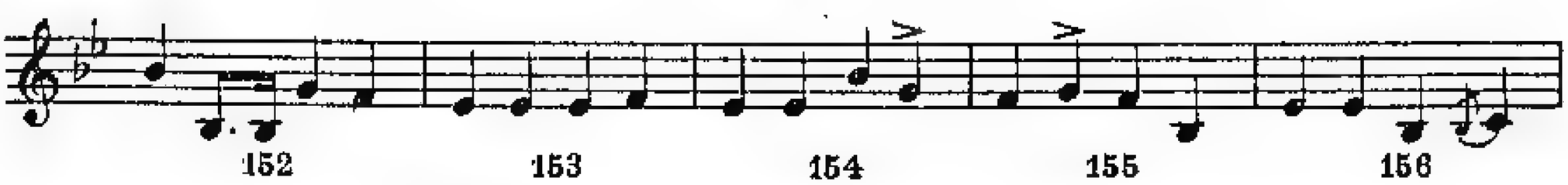

127
128
129
130
131

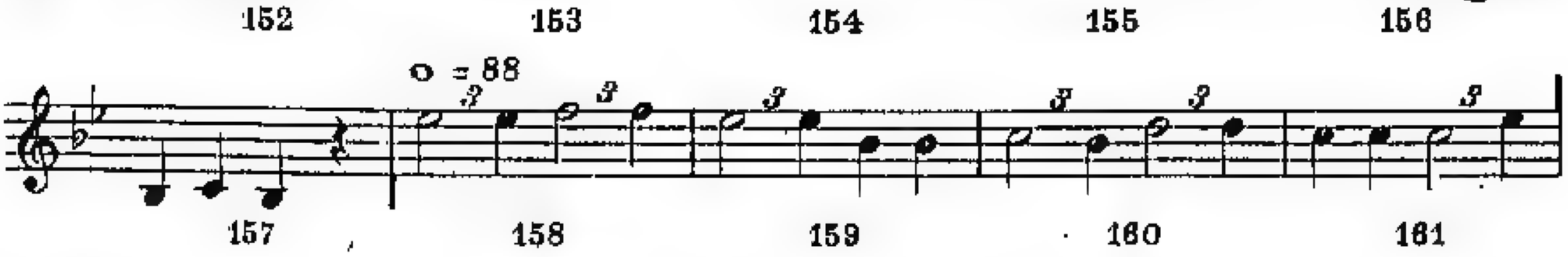

132
133
134
135
136

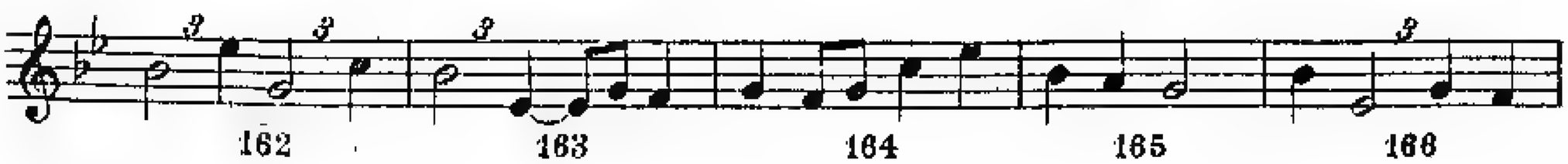

137
138
139
140
141

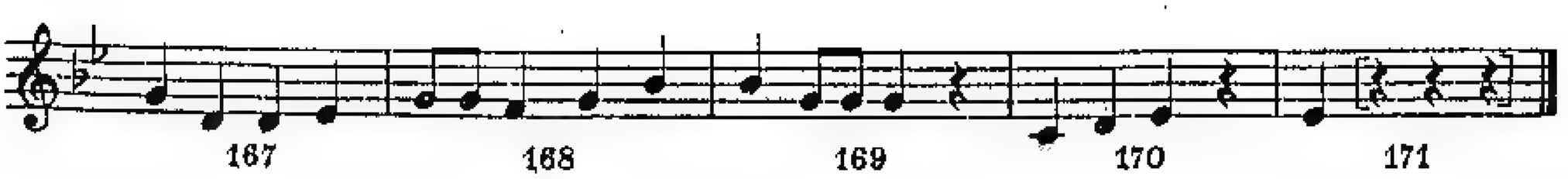

142
143
144
145
146


147
148
149
150
151

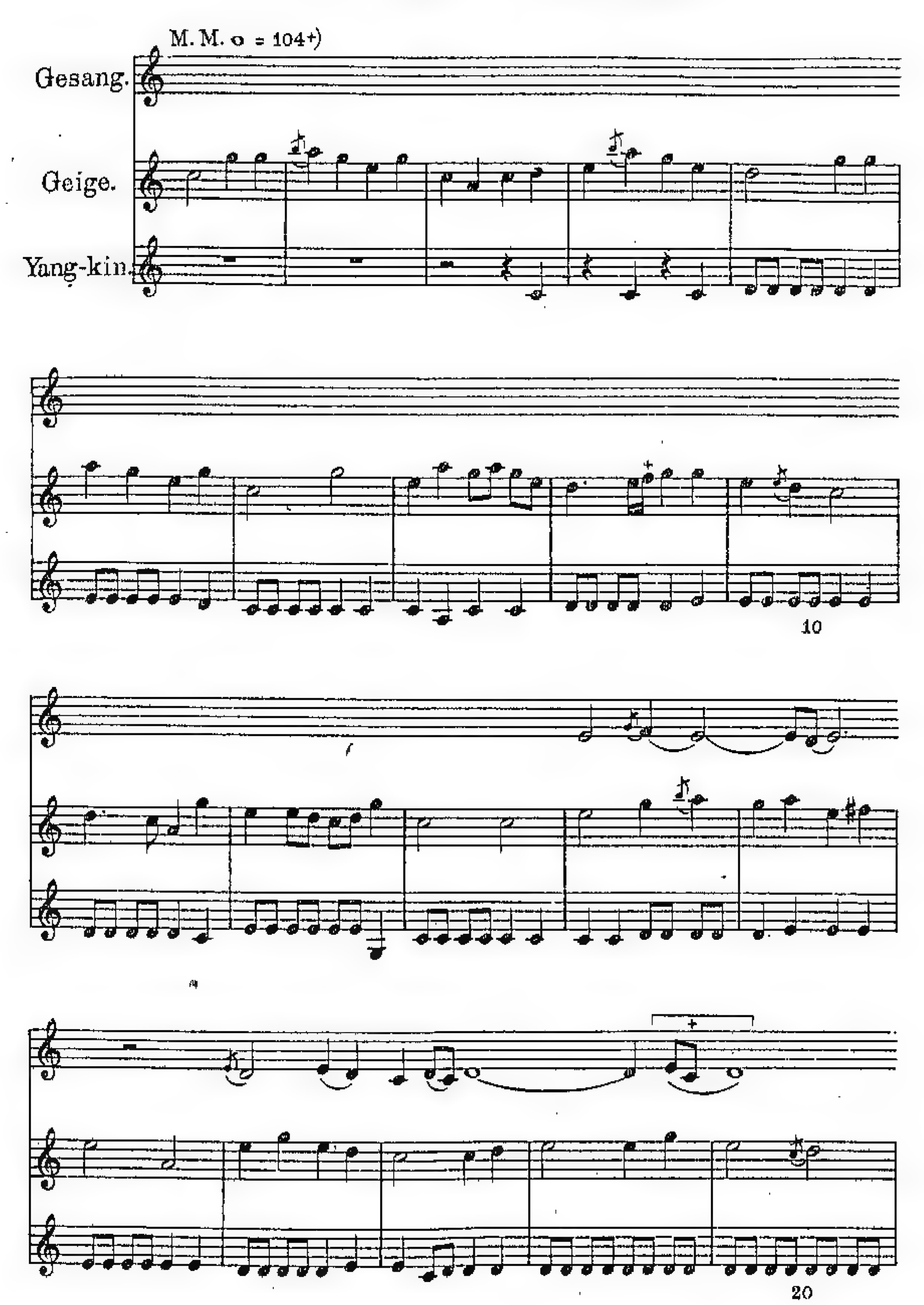

152
153
154
155
156


o = 88
157
158
159
160
161

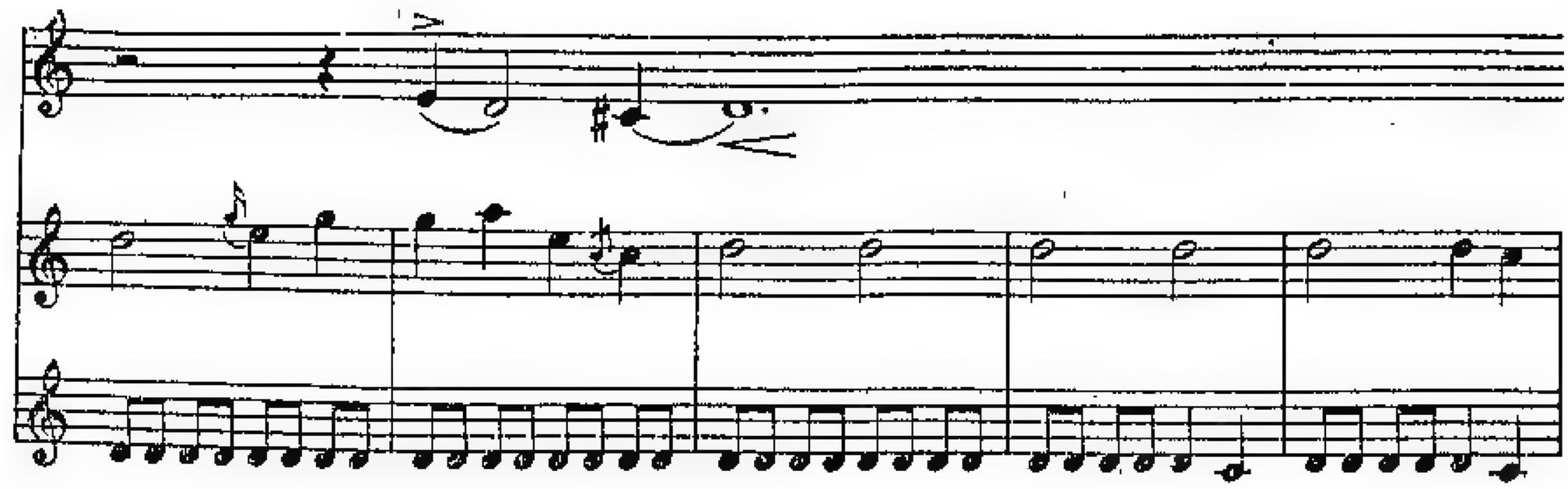

162
163
164
165
166

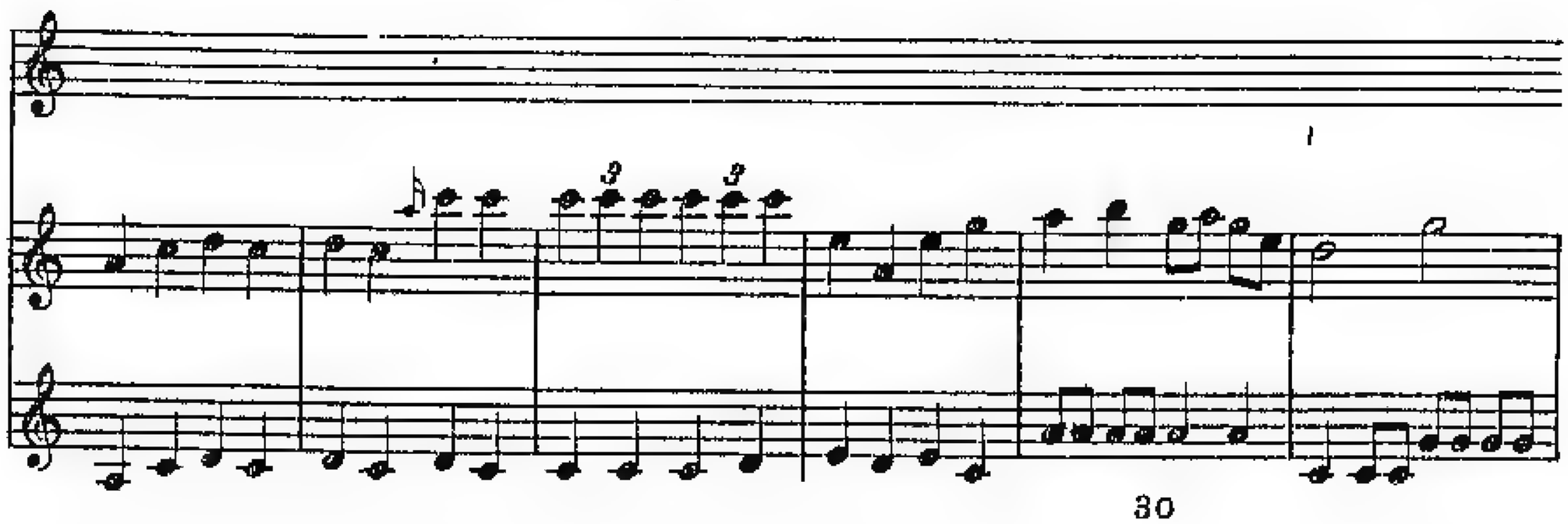

167
168
169
170
171

9 (Aus dem musikal. Drama: Che fung pa.)

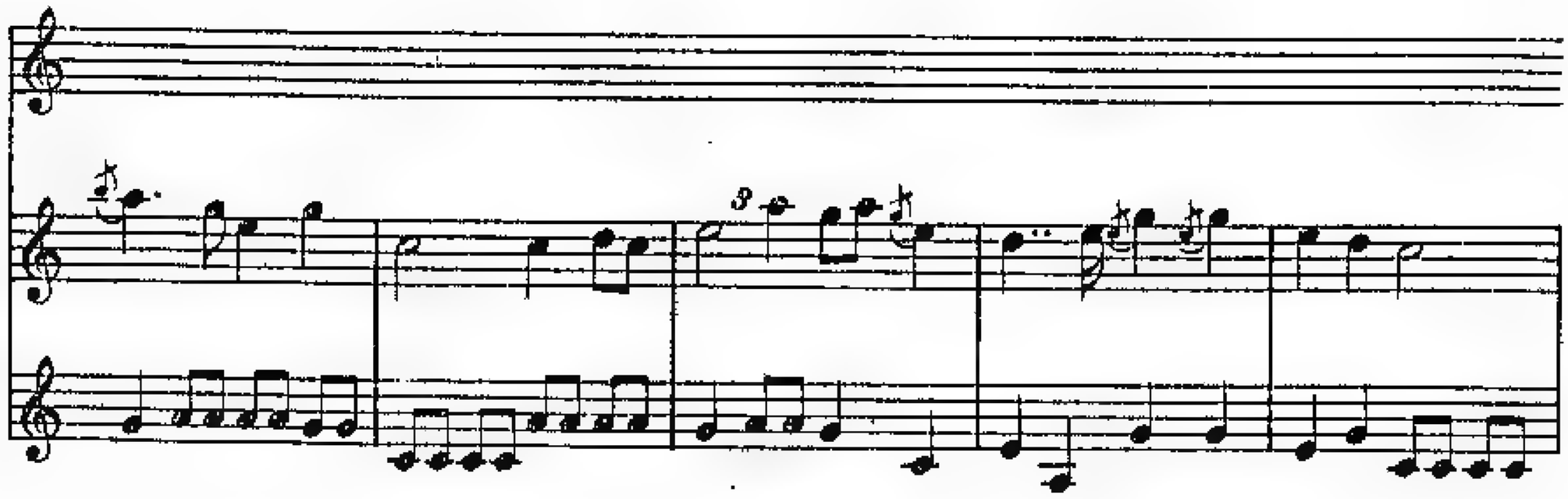


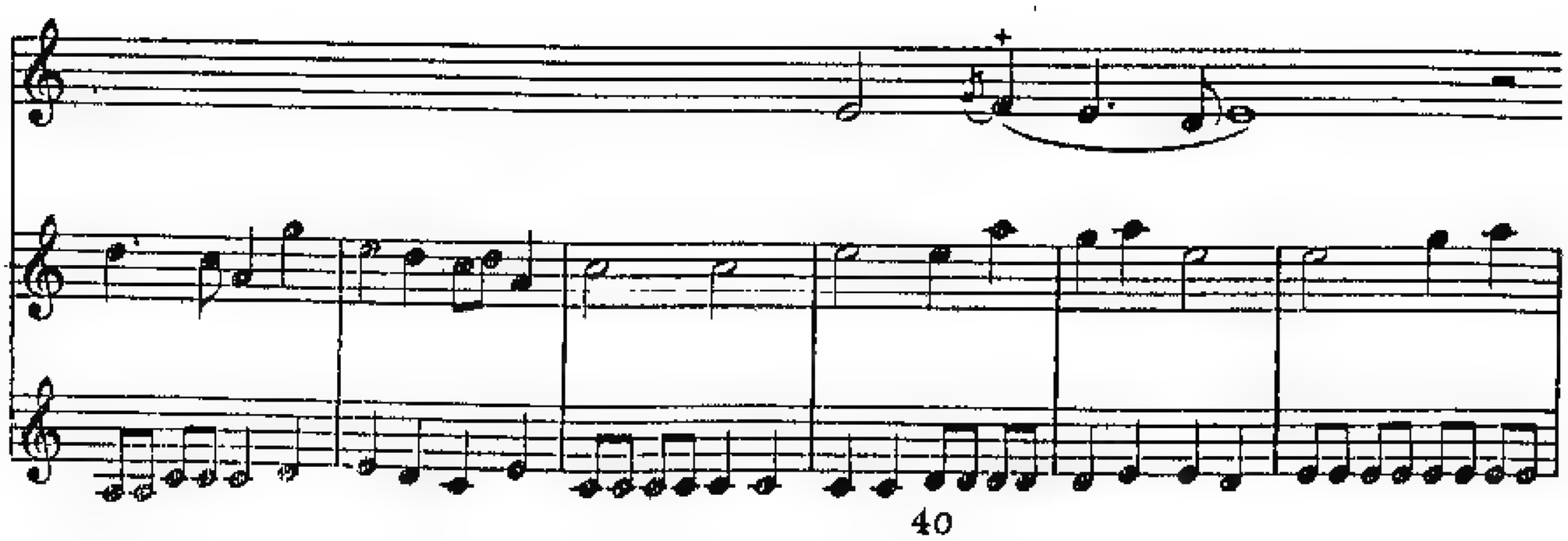
+) Die Metronombezeichnungen beziehen sich nur auf den Instrumentalpart.



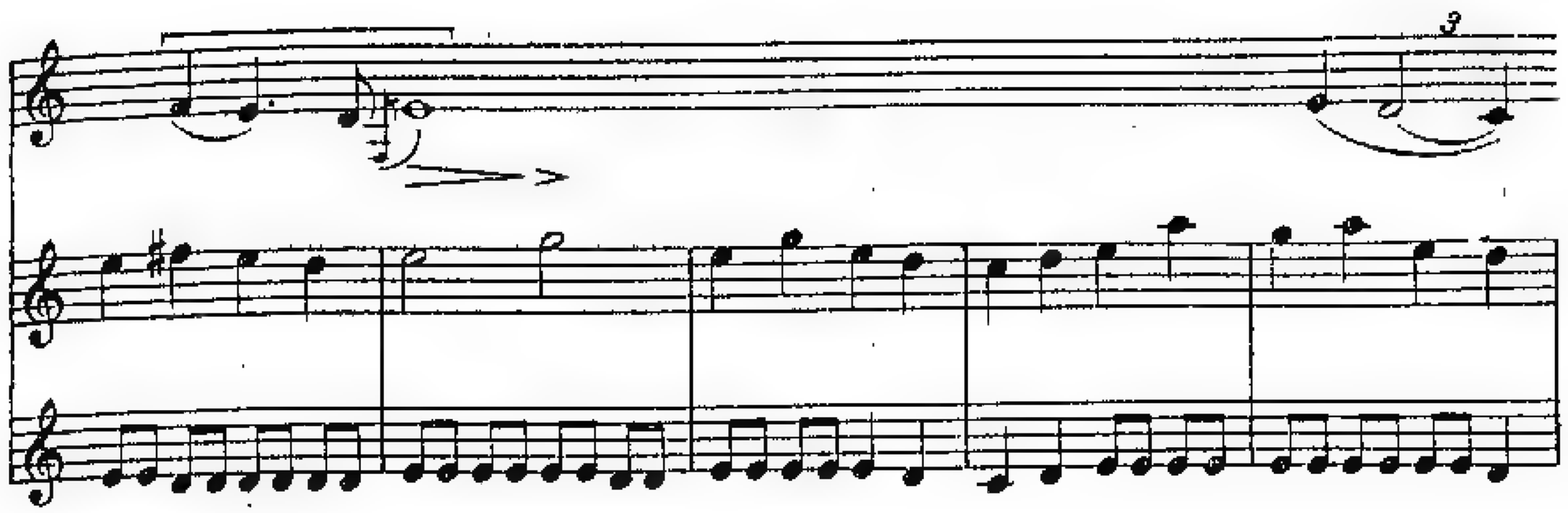


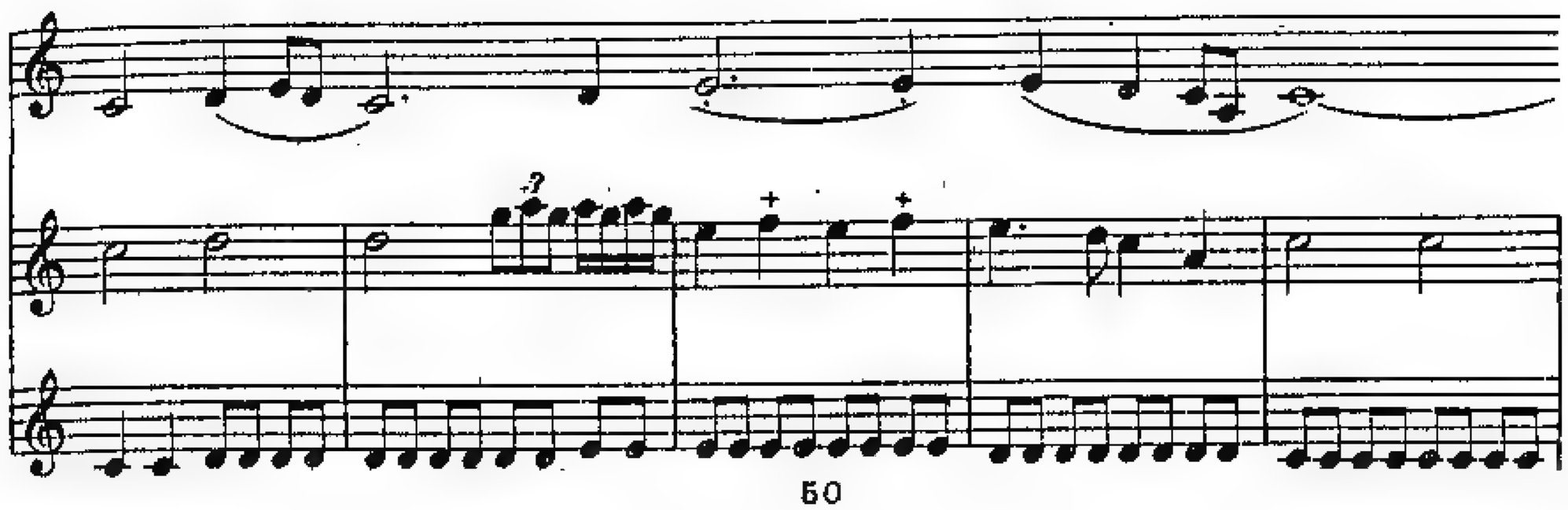
30



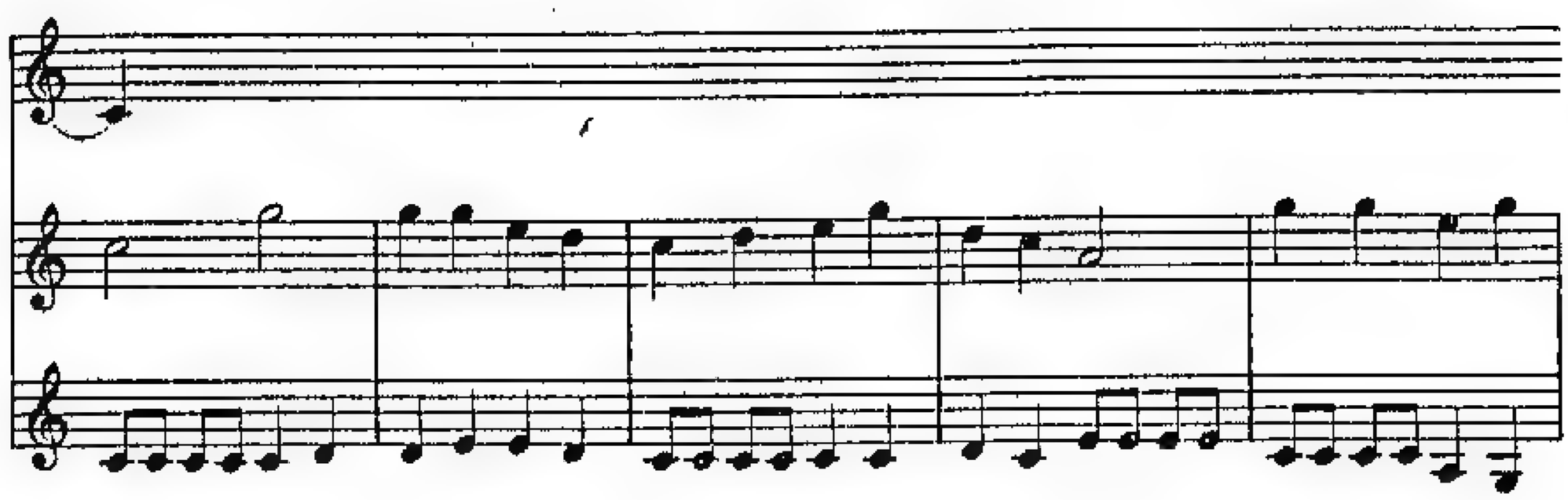


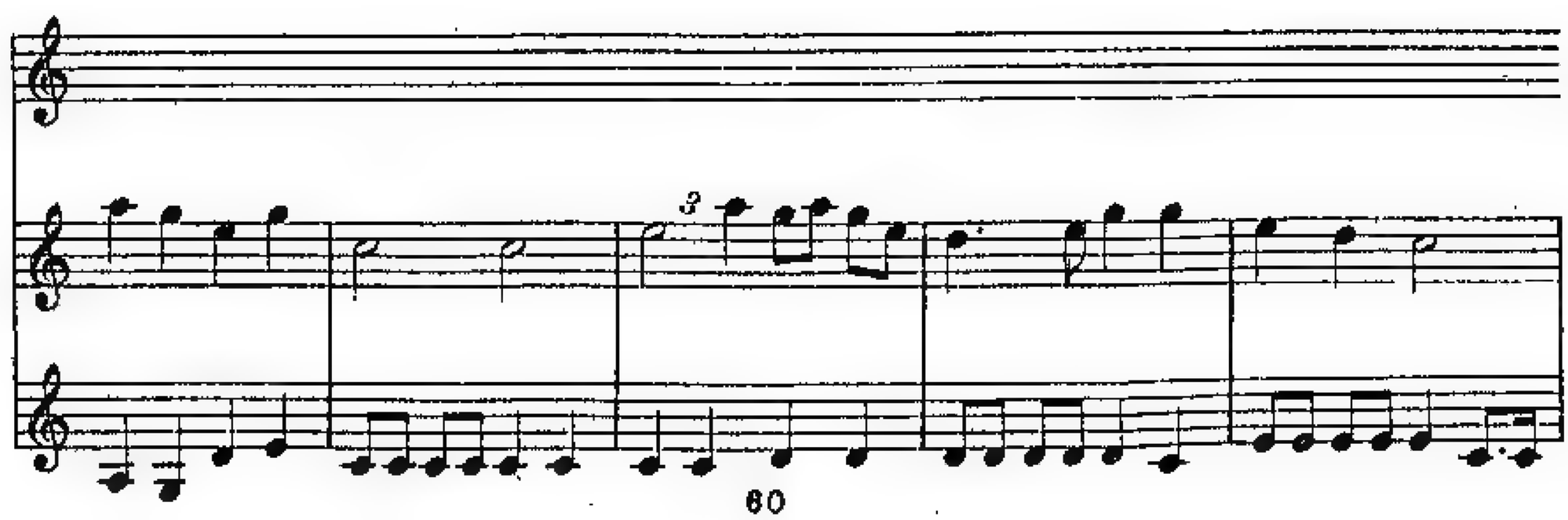
40



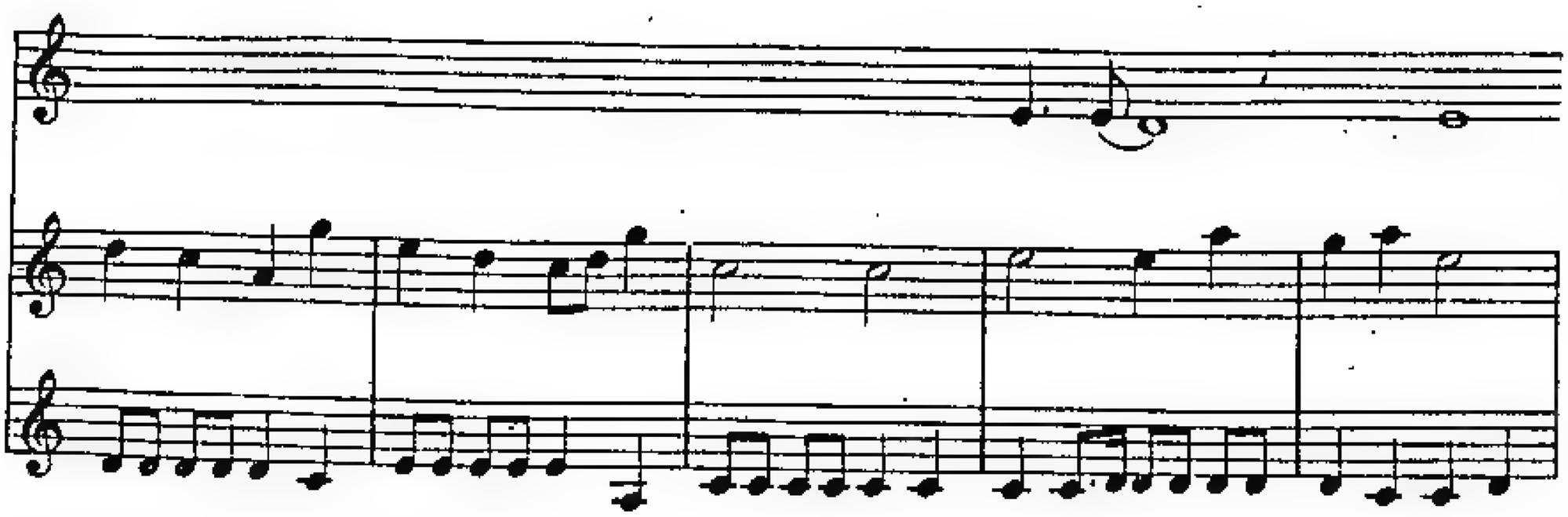


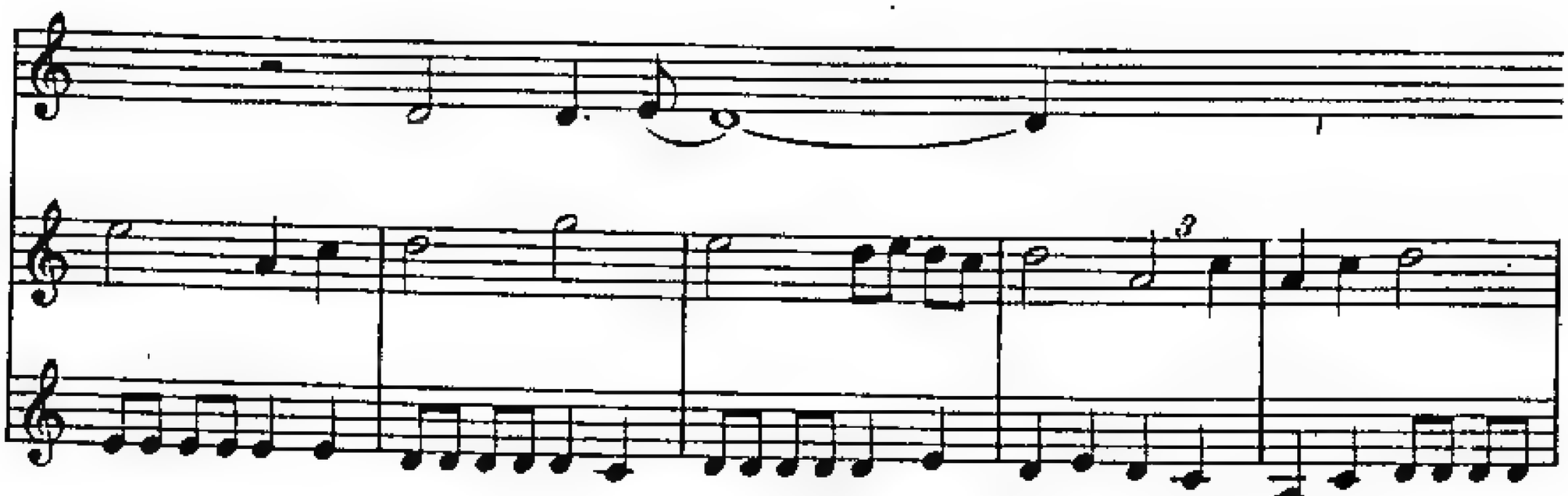
50



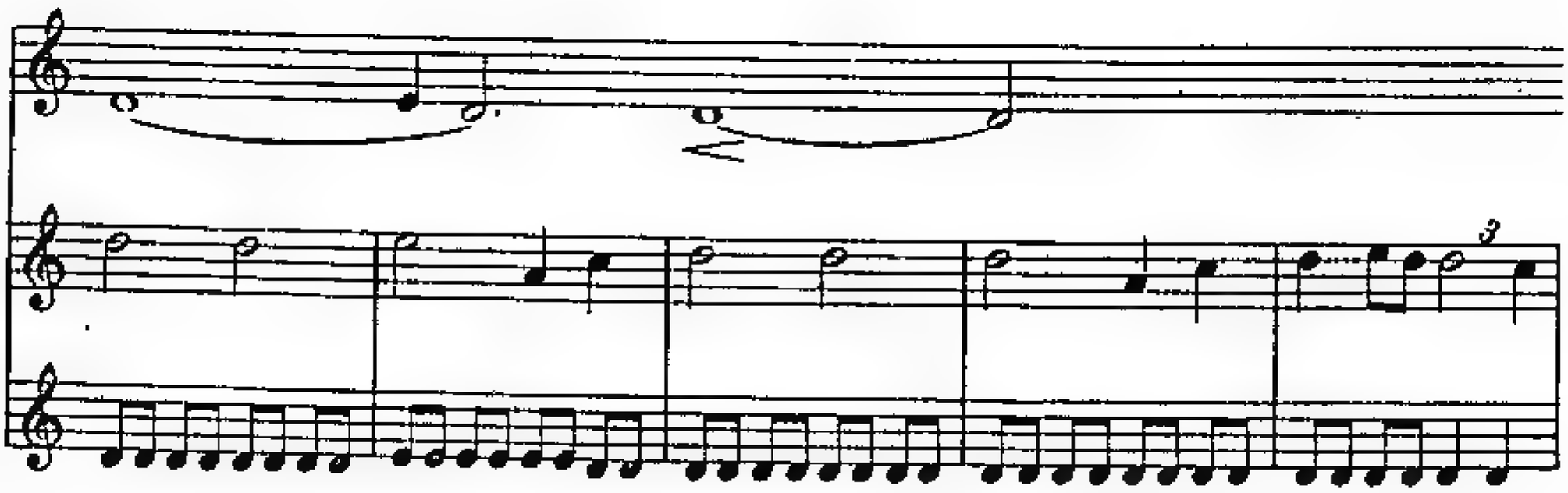


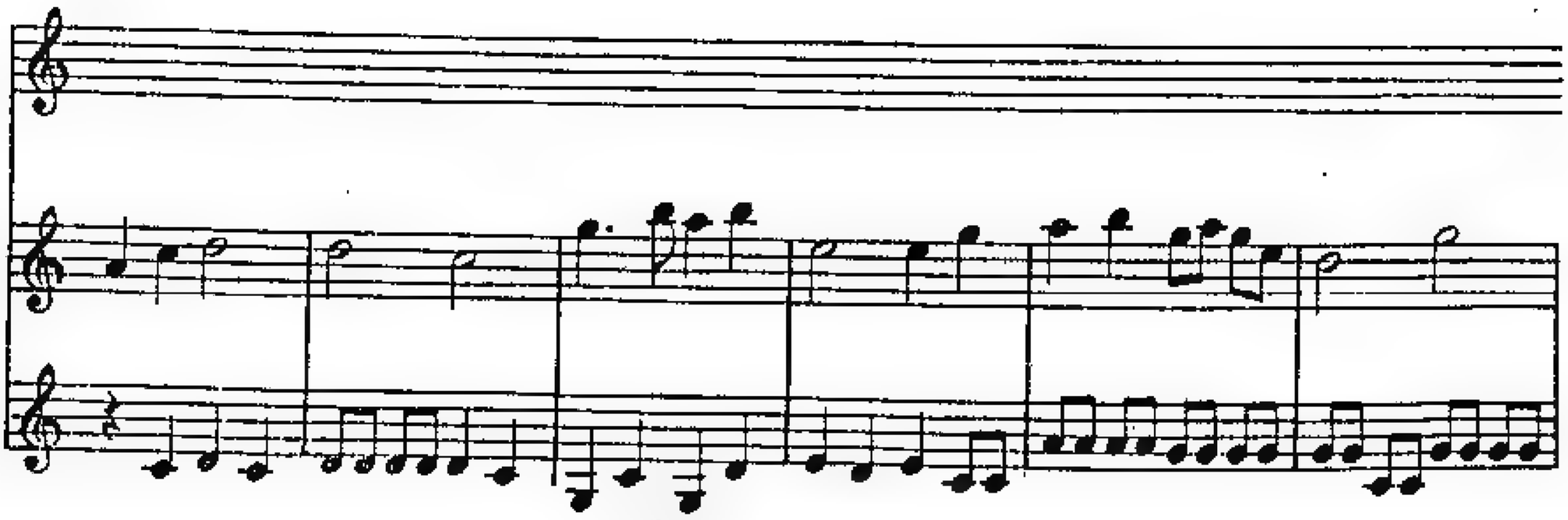
60



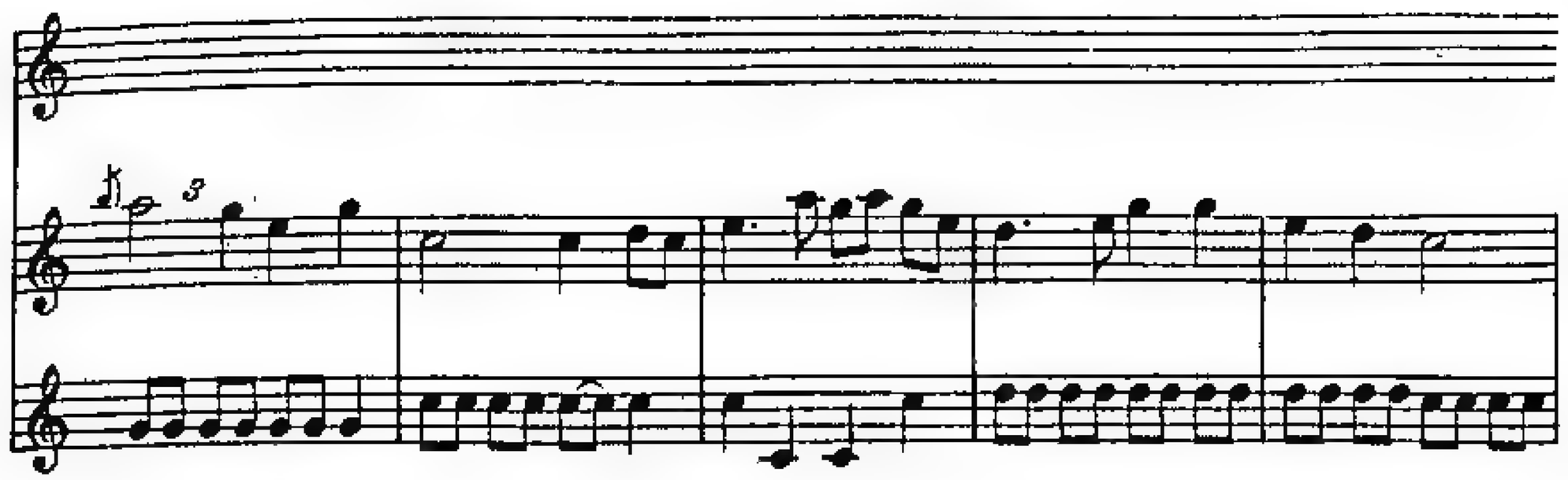


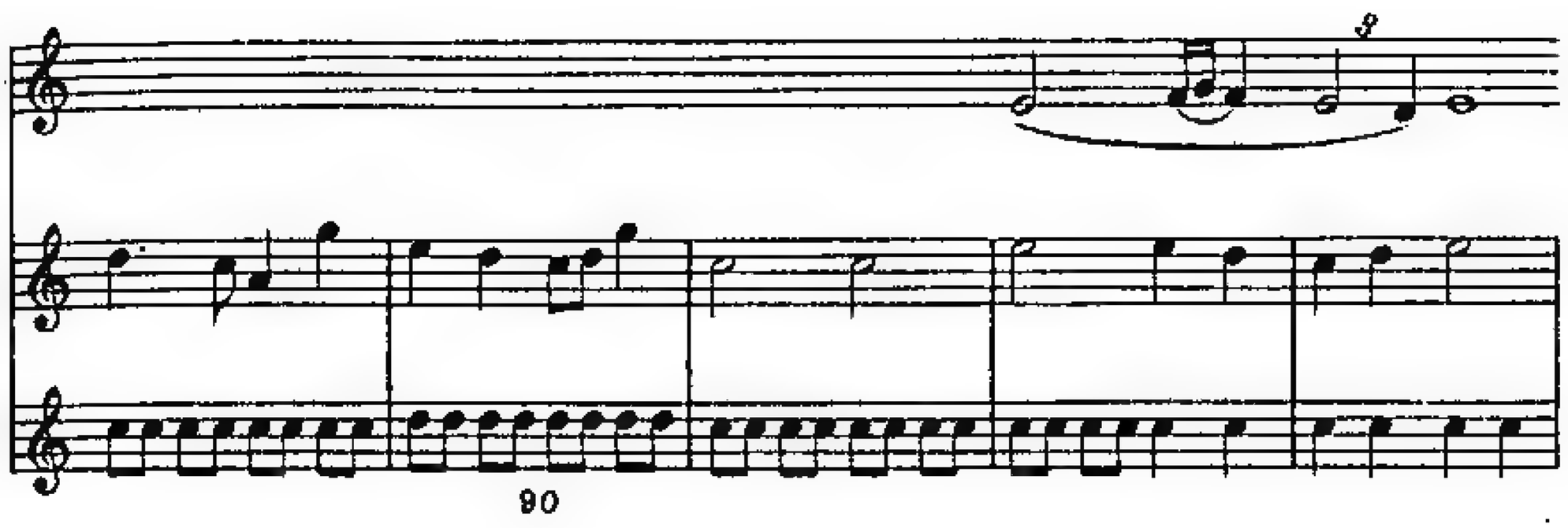
70

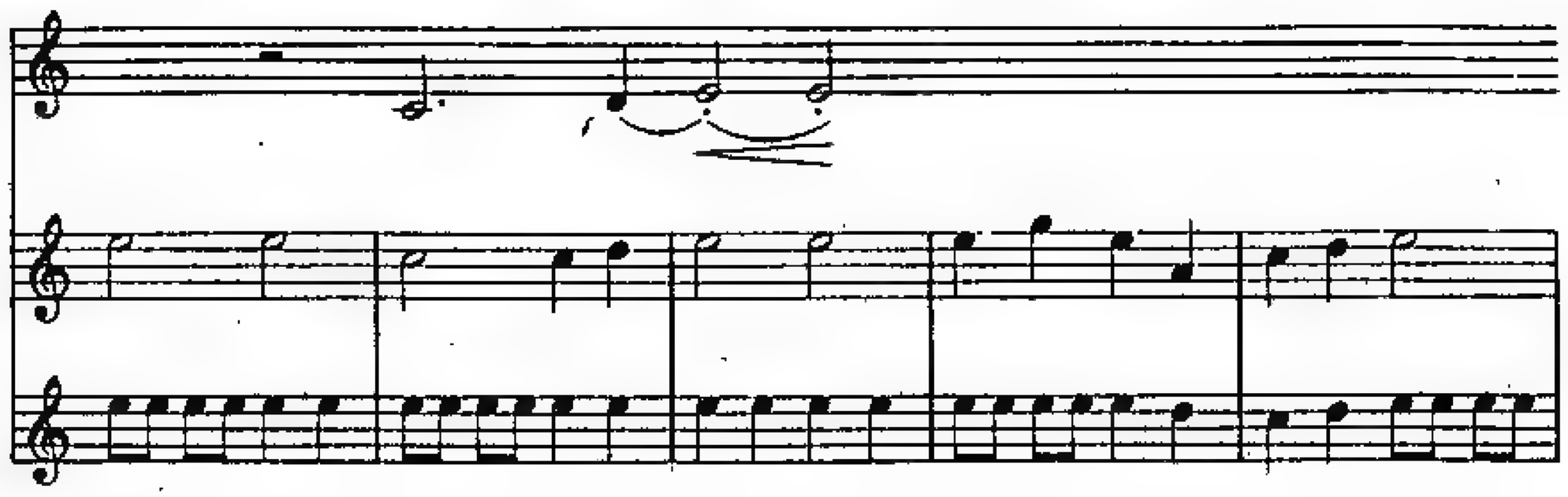


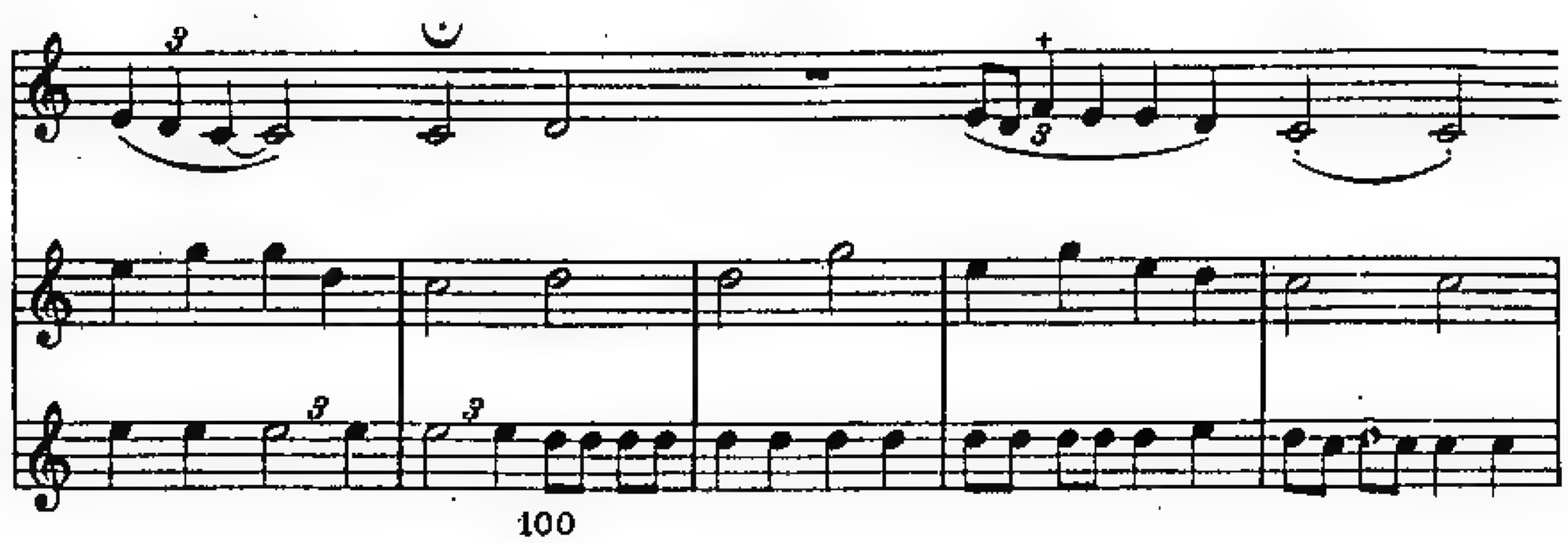


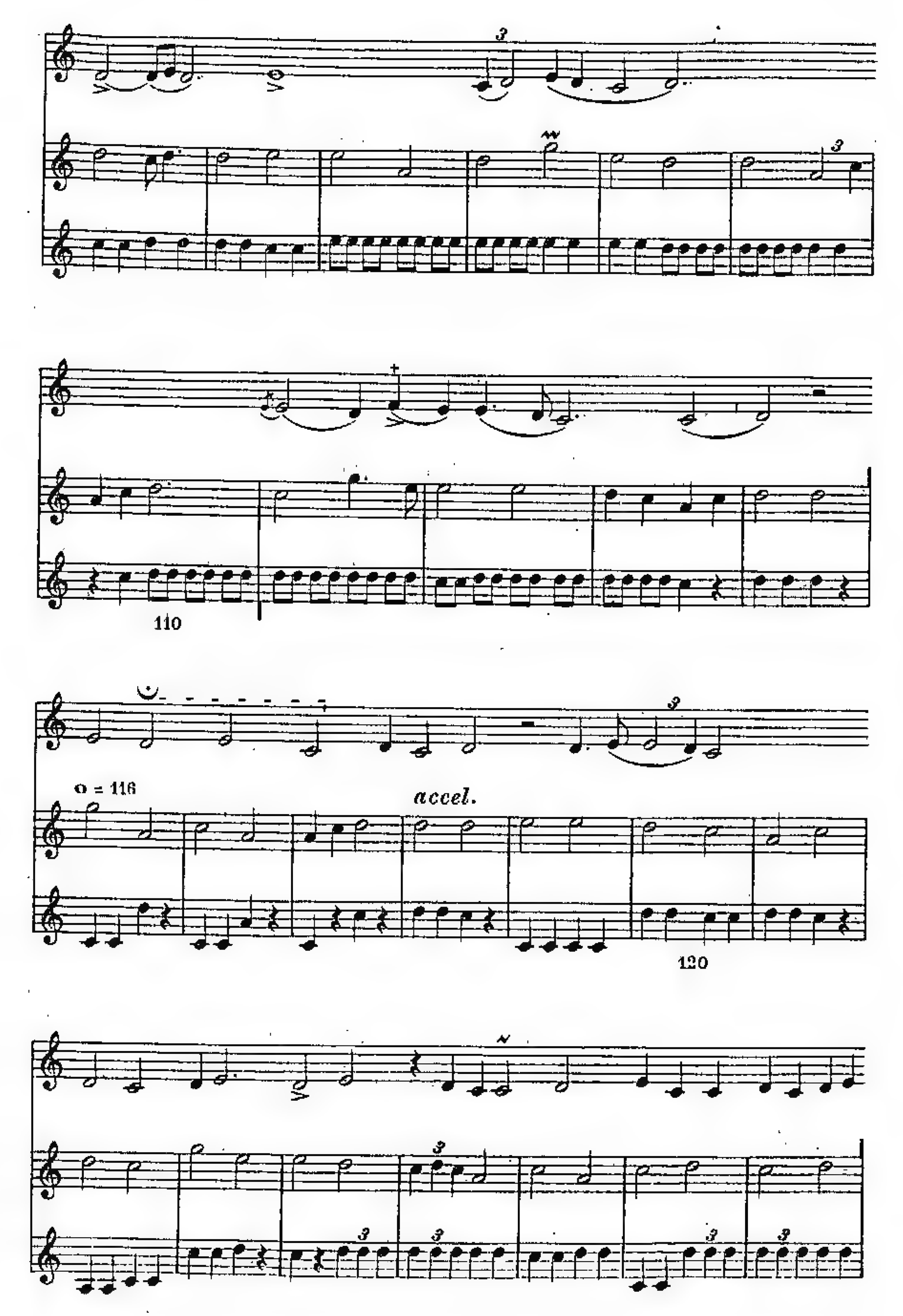
80

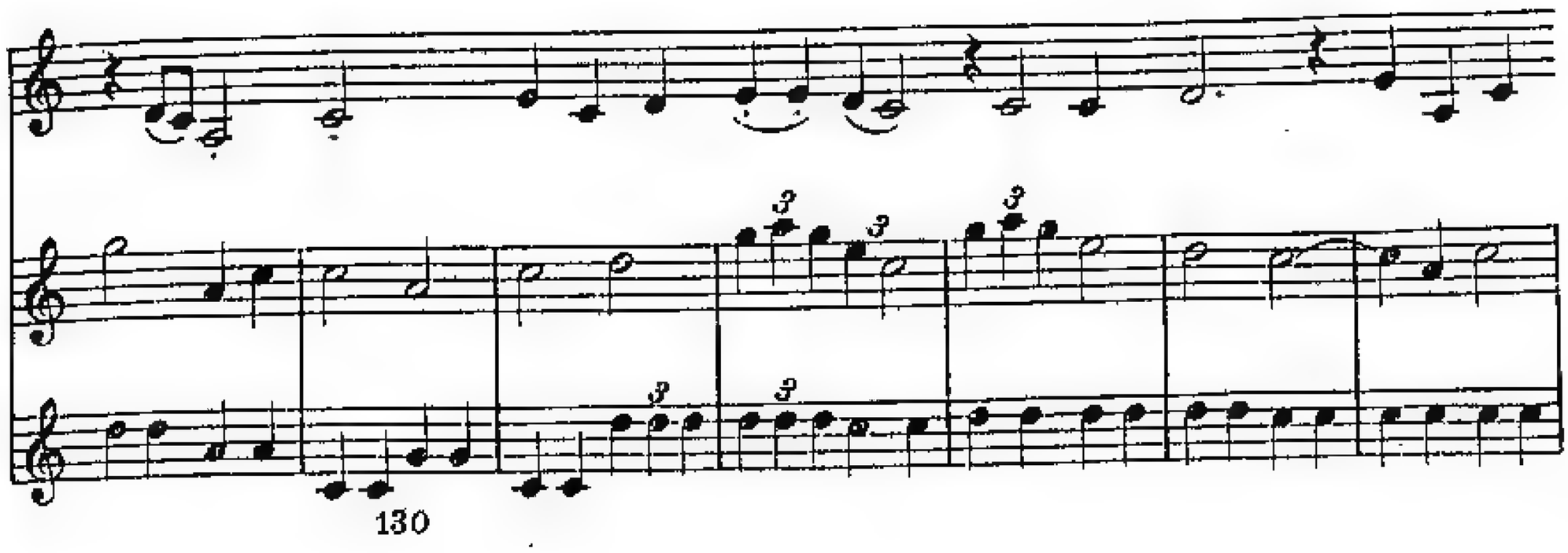


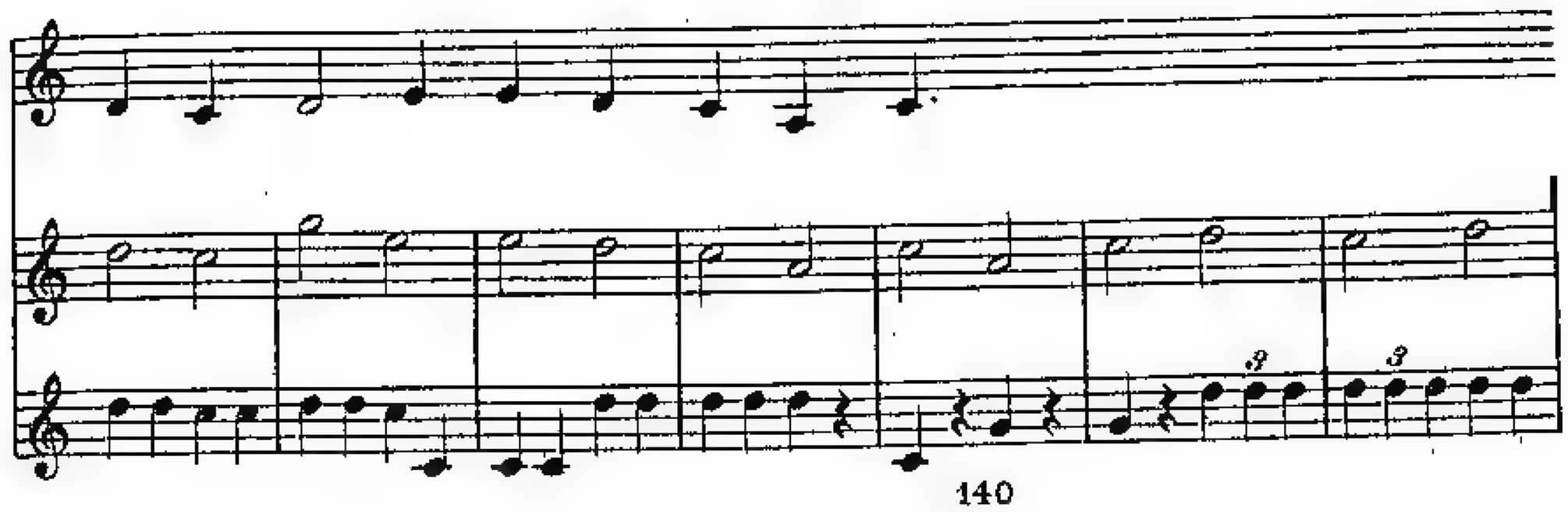

90

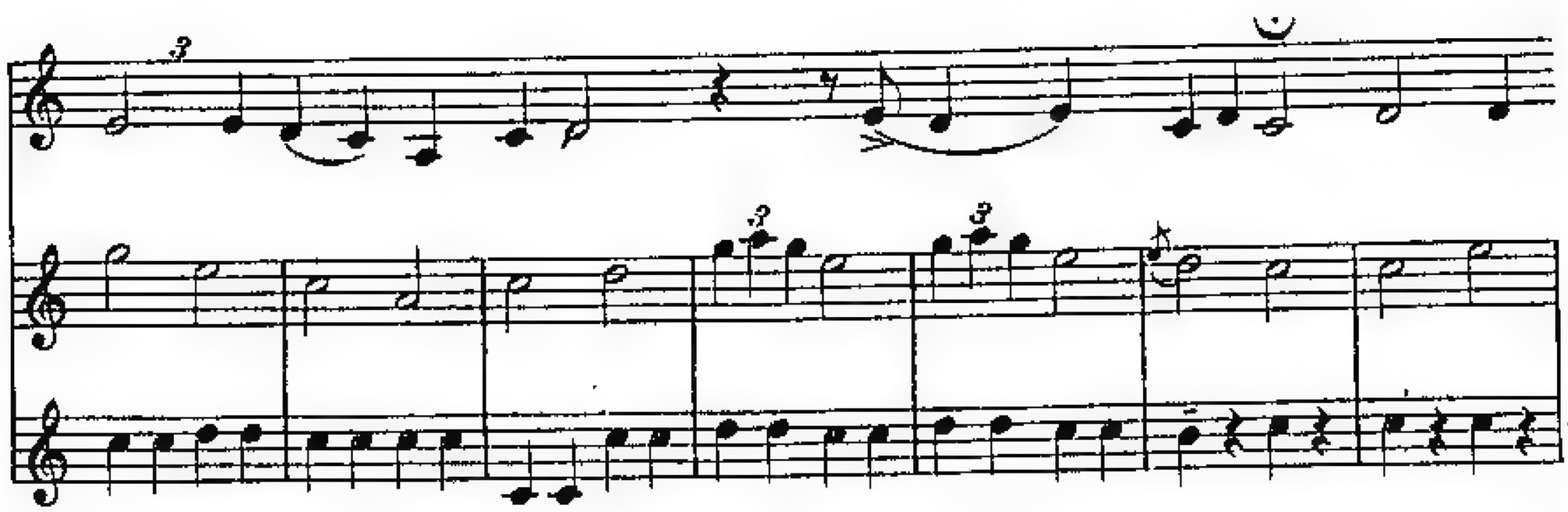


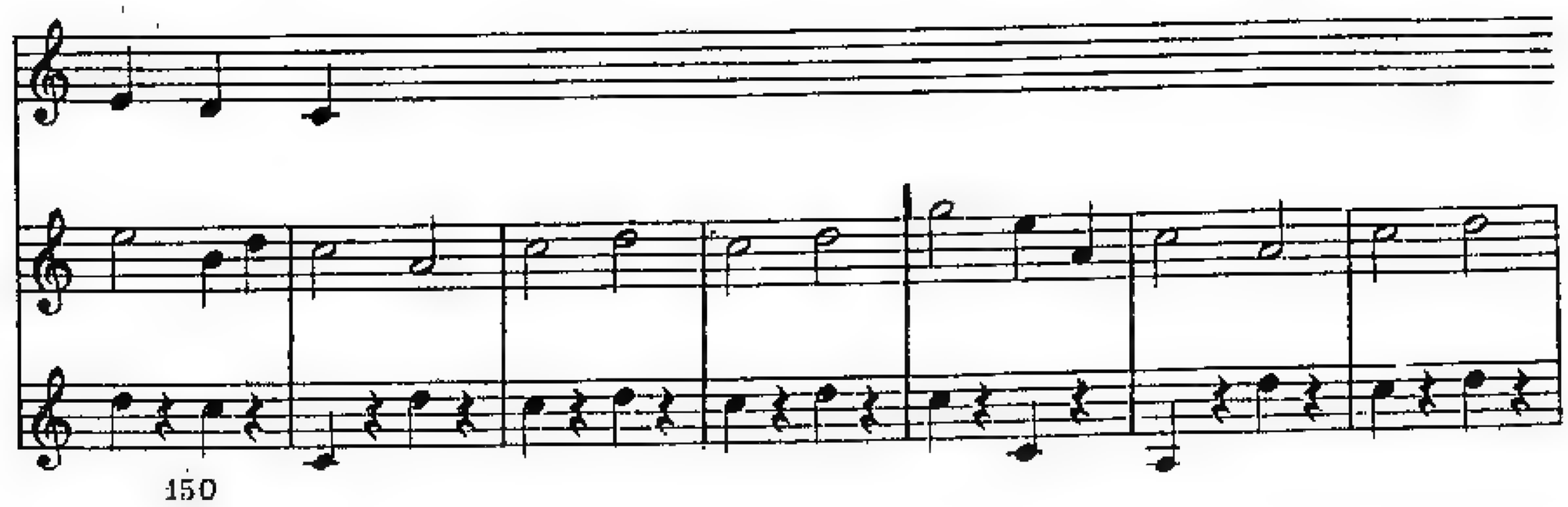

100

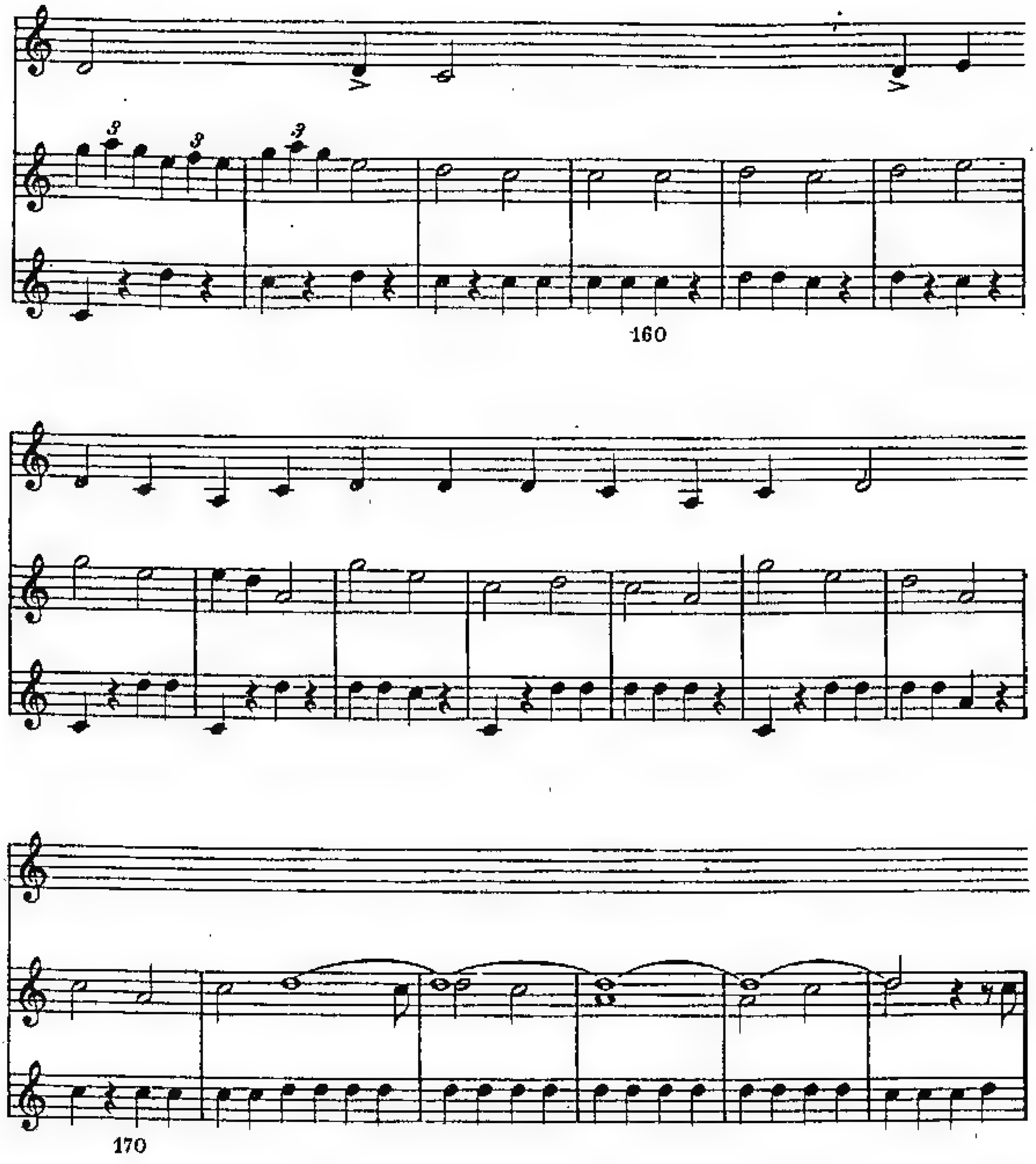

110
♩ = 116
accel.
120

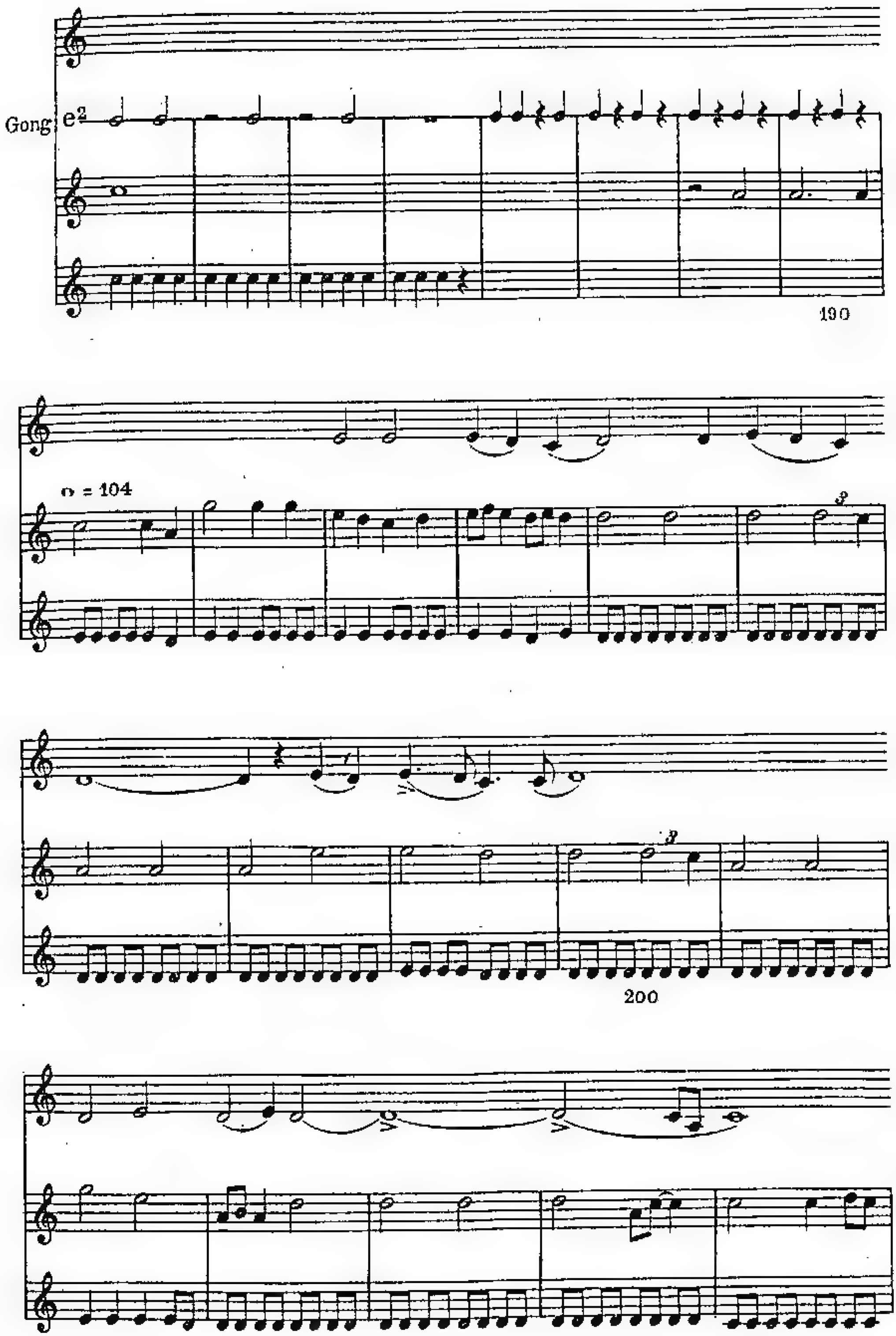

130

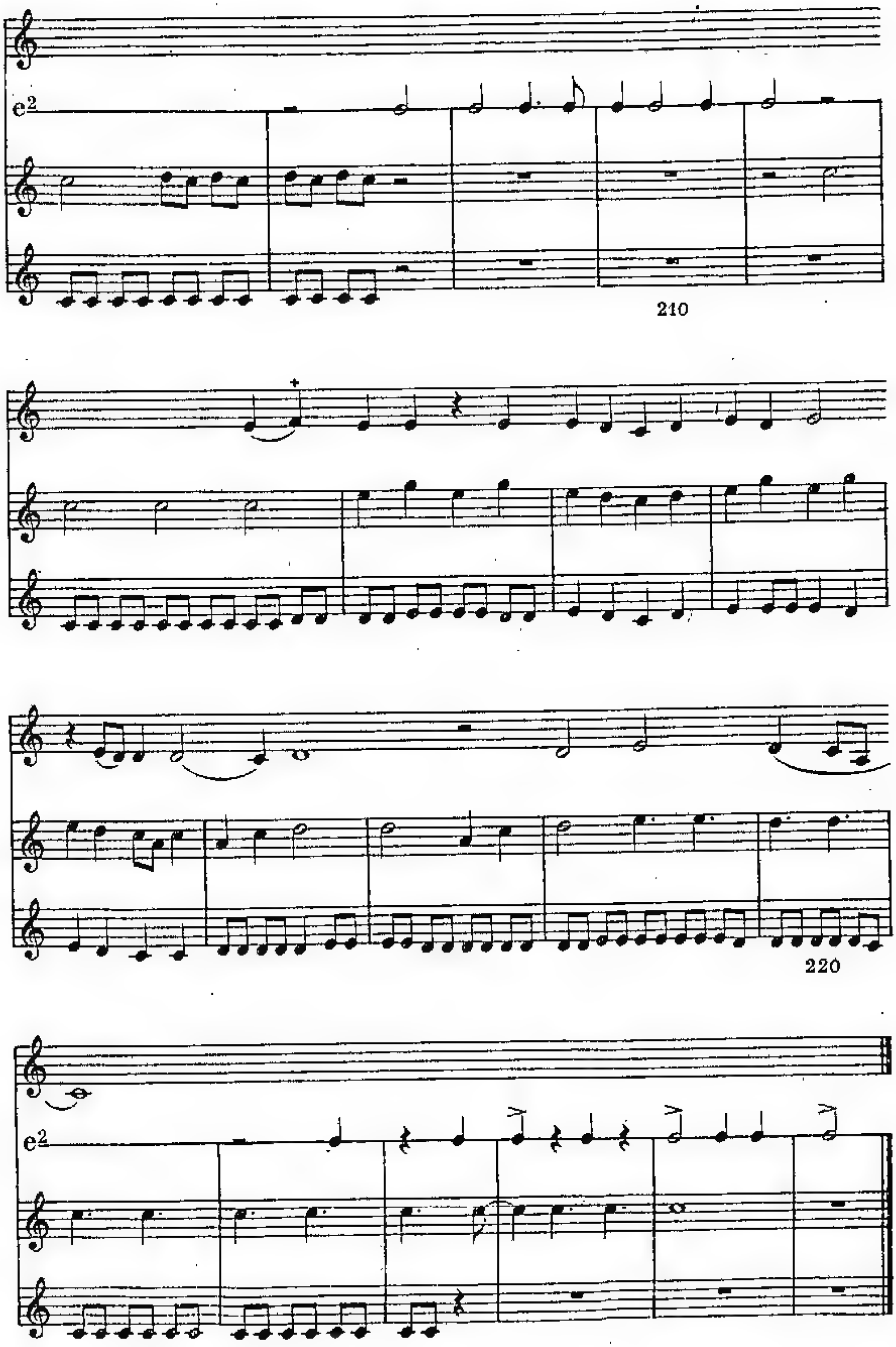

140




150


160
170
180


Gong
e2
190
♩ = 104
3
3
200


e2
210
220
e2

Beiträge zur Biographie Hammerschmidt's.

Von

Georg Schünemann.

(Berlin.)

In den »Denkmälern der Tonkunst in Österreich« [1]) hat A. W. Schmidt eine Biographie Hammerschmidt's veröffentlicht, die alle früheren Arbeiten über diesen Musiker verwertet und viel neues Material bietet. Allerdings enthält dieser Aufsatz an mehreren Stellen Lücken, von denen eine, Hammerschmidt's Freiberger Dienstzeit betreffend, an dieser Stelle ausgefüllt werden soll [2]).

Als im Jahre 1634 der Organist an der Petrikirche zu Freiberg, Christoph Schreiber, den Organistendienst in Zittau übernehmen wollte, entbrannte um die erledigte Freiberger Stelle ein heftiger Streit. Nur zwei Bewerber kamen in Betracht: Michael Dehn, Organist in Döbeln, und Andreas Hammerschmidt. Von beiden hatte Dehn die größere Aussicht auf Anstellung. Schreiber hatte nämlich im Jahre 1633 bereits die Absicht, mit Dehn den Dienst zu tauschen, weil seine Eingaben um Gehaltsaufbesserung ohne Erfolg geblieben waren. Gegen diesen Tausch der Stellungen hatte der Rat auch nichts einzuwenden. Nun ging aber Schreiber nicht nach Döbeln, sondern nach Zittau und blieb außerdem noch bis zum Jahre 1634 in Freiberg, um erst dann — also ein volles Jahr nach jener Verabredung mit Dehn — den Zittauer Dienst anzutreten. Der Rat glaubte nun an seine früheren Versprechungen — auch der Superintendent Gensreff hatte Dehn die Stelle zugesagt — nicht mehr gebunden zu sein.

Dehn hatte sich bereits am 26. Sept. 1633 beworben, und im folgenden Jahr 1634 schrieb er wiederholt nach Freiberg. Er wies darauf hin, daß ihm vom Rat und *Superintendens* »nach geschlagner Prob, die Großgünstige Vertröstung worden, so obgenannter Organist (Schreiber) seinen Dienst Resignieren würde,« er vor andern befördert werden solle. In der Ratssitzung vom 18. August wurde dann Schreiber eine Frist von 14 Tagen gegeben, innerhalb deren er seine Stellung aufzugeben habe. Hiervon hatte wohl Dehn gehört, und schon am 1. September schrieb er wiederum an den Rat und dedizierte den Herren gleichzeitig eine größere Komposition. Er betonte, daß er »als ein Stadt- und Bürgers Kind« vor anderen Anspruch auf diese Stelle haben könne; da er aber in Döbeln auch die »Teutsche Schuel« versorgen müsse, würde er nicht persönlich

1) Jahrgang VIII, Teil 1.

2) Die Nachrichten, die hier mitgeteilt werden, stützen sich auf das Aktenmaterial, das ich im Freiberger Ratsarchiv fand. Schmidt's Angabe, daß die »Akten den Organisten Dienst an der Kirche zu St. Petri betr.« »verloren gegangen« ind (a. a. O., p. X und XI), ist zu korrigieren. Sie befinden sich unter der Signatur: Abt. II, Sect. I, Nr. 20b im Freiberger Rathaus.

nach Freiberg kommen können. »Hab derowegen 2 schlecht *Concertlein Componiret* und in die *Music* gesetzt, Um E. Ehrw. und Achtb. auch Erenw. und Hochw. dieselben / meiner in besten dabey zu gedenken / demütig *offeriren*. Bitte es in besten zu vermerken, vnd mit den wengen Großgünstig vor willen nehmen, habe Mehr zu setzen wegen Manglunge der Zeit vor vnnötig geachtet, weil auch mein Vorhaben, das ich mit ehesten geliebts Gott, ein *Concert* 24 oder 30 [Stimmen] wie auch 20 Geistliche *Villanellen* / wo fern Gott Mittel vnd einen Verleger bescheren wird / wil trucken lassen. Dieselben werden beygefügt[1])«

Unterdessen hatte auch Hammerschmidt von der Freiberger Vacanz gehört. Er überreichte dem Rat und dem Superintendenten Genssreff sein erstes Druckwerk »Sirach's Lob- und Dankspruch«, das vom 6. Oktober 1634 datiert ist, und ließ dieser Dedikation einige Tage später sein Bewerbungsschreiben folgen. Es lautet[2]):

»Ehrenveste, Vorachtbahre, Achtbahre, Wohlgelahrte, Hoch- vnndt Wohlweise E. E. Vorachtb. Wohlgel: Hoch vnndt wohlweisen Herrl. vndt Gunsten sindt meine gantz willig gefließene Dienste höchstes vndt trewes fleißes iederzeit zuvor, Großgönstige Herrn vnnd Förderer,

Demnach ich so viel nachrichtung erlanget, wie daß Christoff Schreiber deroZeit verordneter vndt bestelleter Organist zu *S. Petri* alhier, künfftig zu *resigniren* vndt sich anderweit weg zu begeben sinnens vnd vorhabens, vndt also vmb die vorledigte Stelle, vndt Organisten Dienst andere darümb vnterdienstlich anzuhalten vergönnet vnd nachgelaßen,

Alß habe nebenst wohlmeinender *Dedici*rung dero jüngst vbergebenen geringfügigen *Concert*, E. E. Hoch- vnd Wohlweisen Rath dieser Stadt, ich nochmaln auch schrifftlichen meine wenige Dienst vndt *officia* hiermit *offeriren* vndt anbieten wollen, Vnterdienstlich bittende E. E. Hoch- vndt Wohlweisen wolten Sich gegen mihr so großönstig erzeigen, vndt auf vorhergehende *Probâ*, mich alß einen Liebhaber dieser freyen Kunst, vor andern darzu befördern.

Zuversichtig, es werden Dieselben dieß mein suchen laßen Stat finden, Vndt vmb E. E. Hoch- vndt W. W. solches hinwiedrümb nach möglichkeit zu vordienen, wil ich mich iederzeit wie schuldigst, also auch gantz willigst vnndt bereit erfinden laßen. Dieselbe Göttlicher *protection* vndt VffSicht zu beständiger vnndt glücklicher Regierung trewlich entpfehlende

Datum Freybergk dem 9 *Octobr. Ao.* 1634

E. E. Vorachtb. Wohlgel.
Hoch- vndt. W. W. Herrl:
vndt Gunsten
Vnterdienstwilliger
Andreas Hammerschmiedt
von Brüx auß Böhmen der Bünawischen
Capellen zum Wesen Stein *p. t. organicus.*«

---

1) Die Kompositionen sind erhalten geblieben. Vgl. Kade, R., Die älteren Musikwerke der Gymnasialbibl. in Freiberg, p. 13 ff.

2) Diese Bewerbungen sind bisher die einzigen Dokumente, die von Hammerschmidt's Hand bekannt werden. Sie werden daher vollständig abgedruckt. Übrigens

Von der Bewerbung Hammerschmidt's hatte auch Dehn Nachricht erhalten. Am 14. November wandte er sich wieder an den Rat, da Chr. Schreiber jetzt resigniert habe. Er will sich befleißigen, »Tegliche etwas Neues zu *Componiren*. Will auch Noten schaffen, wie ich denn schon / ohne Ruhm zu melden / die Newesten *Concert*, als Hn. Schützens, Scheins, Scheids, Sehligs vnd anderer Vornehmer *Autoren* in Bereitschafft habe«. In der Nachschrift heißt es weiter:

»Gleich itzo werde ich berichtet, alß solte der Böhmische Andreas [Hammerschmidt] auch vmb das Organistendienst in der Peters Kirchen anhalten, vnd gleicher gestalt als ich Vertröstung bekommen haben / welches Ich zwar nicht hoffen will, auß vhrsach, weil ich am nechsten noch von dem Ehrwürdigen Herrn *Superintendens* anderweit Schrifft- vnd Mündliche Vertröstung bekommen, was vorm Jahre beschlossen, vnd mir zugesagt worden were, dabey würde es auch wol bleiben, es hat auch der Böhmische Andreas bey einem Erbarn Rathe [um] meinen itzigen Dienst angehalten, welches dem Andreßen nicht wol anstehen würde, einen Redlichen man an zweyen orten also zu hindergehen.«

Hammerschmidt brachte sich beim Freiberger Rat ebenfalls mit einem Schreiben in Erinnerung:

»Ehrenveste, Vorachtbahre Achtbahre, Wohlgelahrte, Hoch- vnd Wohlweise, insonders großgönstige Herrn, geneigte *Patroni* vnd mächtige Beförderer,

Nechst erbietung meiner offenen, vnd nach Vermögen iederzeit stets willig gefließenen Dienste, werden E. E. Vorachtb. H. vnd W. W. zweifels ohne aus meiner jüngsthin bey Denenselben eingegebenen *Supplication* Schrifft mit mehrern Großgönstig vernommen haben, welcher maßen, vnd nach deme ich verständiget worden, wie daß Christoff Schreiber dero Zeit verordneter vnd bestelleter Organist zu *S. Petri* alhier künfftig zu *resigniren*, vnd sich anderweit weg zu begeben sinnens vnd vorhabens, E. E. Hoch. vnd W. W. Rath dieser Stadt ich meine wenige vnd geringe Dienste ahn*präsentiret*, Vnd vmb deßen *Succession* vnterdienstlich angelanget, Worauff aber noch biß *dato* ich keine Antwort bekommen, Gleichwohl deßen gerne eine gewißheit zu erlangen, Weß ich mich zu getrösten,

Alß gelanget an E. E. H. vnd W. W. mein dienstfreundliches bitten, Sie geruhen großgönstig ob dieser meiner Erinnerung kein mißfallen zu tragen, Vnd mich mit gebetener *Resolution* vnd gutem Bescheide zu versehen, das bin vmb die Herrn alß meine allerseits großgönstige *Patronen* vnd geneigte Förderer, ich nach vermögen mit vnterdienstwilligsten Diensten zu verdienen stets gefließen,

Actum Freybergk, dem 1 X*bris Ao.* 1634
E. E. Vorachtb. Hoch- vnd W. W.
vnterdienstwilliger
Andreas Hammerschmiedt
von Brüx auß Böhmen, der Bünauischen *Capellen* zum Wesenstein *p. t.*
Organicus.«

---

sei hier angemerkt, daß die Zittauer Stadtbibliothek eine Partitur von H's. Chormusik besitzt (Ms. des XVII. Jhdts.), die wahrscheinlich autograph ist.

Am 8. Dezember 1634 schritt man zur Wahl, das Protokoll lautet:

»Andreas Hammerschmied, ein Böhme, 15 Stimmen, Michael Dehn, Organist zu Döbeln, aber nur 4.«

Nun begann zwischen dem Rat und dem Superintendenten, der Dehn befördert wissen wollte, ein heftiger Streit. Der Superintendent wollte Hammerschmidt nicht eher bestätigen, ehe nicht Dehn von seiner berechtigten Forderung Abstand nähme, der wiederholt an den Rat — »mit ziemlichen harten Worten«, wie das Protokoll vom 17. März 1635 sagt, — geschrieben hatte. Unterdessen bat Hammerschmidt um Ausfertigung seiner Vokation:

»Ehrenveste VorAchtbare, Achtbare, Wohlgelarte, Hoch- vnd wohlweise, Insonders Großgönstige Herrn, vnd geneigte Förderer,

Welcher maßen vff deroselben anordnung vnd Befehl ich biß anhero das *Organisten* Dienst, in der Kirchen zu S. Petri verrichtet, werden Sich dieselben großgönstig erinnern, Wann dann von E. E. Hoch- vnd Wohlweisen Rath mihr die großgönstige Vertröstung geschehen, daß ich vor andern zu solchem *Organisten*dienst befördert werden solte, Vnd es sich aber, sonder Zweiffel wegen Deroselben allerhand schweren vnd wichtigen eingefallenen Verrichtungen mit der *Vocation* biß *dato* verzogen,

Alß gelanget an E. E. VorAchtb. Hoch- vnd Wohlw: mein vnterdienstliches bitten vnd suchen, Dieselbe geruhen ob dieser meiner errinnerung kein mißfallen zu tragen, Sondern alß geneigte *Patroni*, vnd großgönstige Beförderer, Sich mihr zu erweisen, vnd zu solchem verledigten Dienste, durch gönstige Außhändigung der *Vocation* vollends gelangen zu laßen,

Das vmb E. E. VorAchtb. Hoch- vnd Wohlw. hinviederümb mit trewren fleiß, vnd schuldigen gehorsamb zu verdienen, erkenne ich mich wie schuldigst, als auch iederzeit ganz willigst, Hierauff deroselben gewündschto *resolution* erwarttend, vnd göttlicher Gnade vnd vffsicht trewlichst entpfehlend,

Datum Freybergk, dem 19. *Mārtij Ao.* 1635
E. E. VorAchtb. Wohlgel.
Hoch- vnd Wohlw.
vnterdienstwl.
Andreas Hammerschmied
von Brünn aus Böhmen.«

Dehn wollte von seinem Anspruch, den er auf die Stellung zu haben glaubte, nicht abgehen, er berief sich auf den Superintendenten, der seinerseits erklärte, Hammerschmidt's Anstellung nicht eher zu bestätigen, ehe nicht Dehn von seiner Forderung zurückträte. Auf die Vorstellungen Hammerschmidt's antwortete der Rat, daß er Hammerschmidt in jeder Weise unterstützen würde. Das Protokoll vom 1. Juli 1635 lautet:

»Es ist Andreas Hammerschmieden zum Bescheide ertheilt, daß weil Sie vernehmen, daß der Herr *Superintendens* bei seiner ihm eingebildeten Meynung verbleiben thue, und der Rath auch bey seiner Meynung, und vorhin in beyden Räthen gemachten Schluß seiner Person halber er ohne ferner Anhalten das sein wie bisher warten, und seinen Dienst fleißig versorgen, und es also in Gottes Nahmen beruhen laßen solle. Würde sich nun der

Döbelische Organist etwas weiter unterstehen und mit Gewalt gleichsam darzu nöthigen, wolle der Rath ihn in Schutz zu nehmen, und das Seine, so viel sich gebühret, auch dabey zu thun wißen.«

Seine Vokation muß Hammerschmidt auch bald danach erhalten haben, sie liegt jedoch nicht in den Akten. Hammerschmidt erhält am 5. Sept. 1636 auf seine Bitten »wöchentlich 8 *Gr:* Zulage«, da er einige »musikalische Stücke *componiret*«, in Druck gegeben und dem Rat gewidmet habe. Am 18. Aug. 1637 vermerkt das Protokoll:

»Dem Organisten Andreas Hammerschmid zu *St. Petri* sollen 2 Thaler zu seiner Hochzeit verehrt und 25 *Gr:* vor $^1/_4$ Wein Steuer erlaßen werden.«

Das nächste Schreiben von Hammerschmidt kündigt dem Rat seine Berufung nach Zittau an. Es ist nicht datiert:

»Ehrenveste Großachtbare Wohlgelahrte Hoch- vnd Wohlweiße Herren, denenselben seindt meine willige Dienst ieder Zeit zuvor. Es wirdt E. E. vnd Wohlweißen Rath ohne Zweiffel vor ohren kommen sein, wie daß von E. E. vnd Wohlweißen Rath zue Zittau ich zum *Organisten vociret* worden vnd in willens bin mich ehest mit den meinigen dahin zu begeben, Alß hab ich E. E. vnd Wohlweißen Rath nicht Vnbillich solches zu wißen thun wollen, da ich meinen Dienst allhier ins Künftige vbergeben möchte, E. E. vnd Wohlweißer Rath desto eher einen anderen haben können, vnd solches in besten vermercken, Nebenst dießen ist an E. E. vnd Wohlweißen Rath mein vnterdienstlich bitten, sie wollen doch zu auszahlung meiner wenigen hinterstelligen besoldtung meine großgünstige Beförderer sein[1]). Solches wil ich nicht allein mit meiner wenigkeit höchstes Vermögens verschulden sondern auch allzeit zu rühmen wißen, vnd Verbleib

E. E. vnd Wohlweißen Raths
Vnter d. Willig.
Andreas Hammerschmidt.«

Diesem Brief folgt sein Dankesschreiben an den Rat:

»Meine gantzwillige Dienste beharrlichen Bevlißenheits Bevohr, Ehrenveste, Vorachtbare Wohlgelahrte Hoch vnd Wohlweiße Inbesonders großgünstige Herren und Förderer, Welchermaßen bey hiesiger dero Stadtkirchen zue *S. Petri* vermittelst meiner großgünstigen Herren als *Collatoren* hohen Beförderung, Ich *de Anno* 1634 nunmeher Fünffjahriger bestallung des *organi*sten dienstes genießlich geweßen, werden dieselben aus meinen die Zeither geleisteten treuen Vfwarttungen großgünstig genüglich sich zu erinnern haben, wie nun bey solchen deroselben sonderbahren Beförderungen, als auch erwiesenen Schutze gunsten vnd Vielfältigen Wohlgewogenheitten zue förderst Göttlicher gnadenreichen Vorsorge Ich mich höflichsten zu erfreuen: Alßo habe Ich auch dero Allmacht nochmahls zue gehorsammen dero Vätterlichen Willen zu erkennen vnd fernerem Beruff zu geloben vnd nach zu folgen, Allermaßen nehest solcher Göttlicher gnadenreichen *providenz* vnd Vorfügung zue erhoffeter meiner zeitlichen Wohlfahrts Beßerer Beförderung, Bey der Löbl.

1) Die Auszahlung des restierenden Geldes muß der Rat sofort angeordnet haben. Hierauf nimmt noch später der Freiberger Dom-Organist Johann Curth (aus Colditz) bei ähnlicher Gelegenheit Bezug.

Oberlaußnitzischen Grentzstadt Zittaw Ich mich vnlägst in derogleichen Dienstbestallung eingelaßen, solche furhabende *mutation* auch denen Herren *tempestivé* vnd zeitlichen *adverttiret* vnd wißender gemacht habe. Wann dann nunmehro die Zeit meines völligen Abschiedts allerdiengs herbey rückendt, vnd Ich dannenhero zue fernerer deren *notification*, als auch solcher derer Beförderung vnd erwiesener Zuneigung dienstlicher Dancksagung mich schuldig befinden thue, Alß will Ich solcher biß dahero mier erwiesener Beförderungsgunst vnd Wohltaten mich nochmahls gehorsamblichst Bedancket vnd dero mier erwiesene hohe *affection* iederzeit zuerkennen vnd hoch zu rühmen anerbotten, darneben vnd zuegleich auch dienstlichen gebethen haben, dieselben bey dießen meinem Abschiede, zue bevorstehendten meinen Behueff vnd Ehrennotturfften, deroselben Hochansehnliches *Testimonium* vnd Zeugknüß sowohl meiner geleisteten treuen Kirchen Dienste, als auch meiner andern gegen meine Herren *Superiorioren* (!) Nachtbahrn vndt mannigklichen betzeigeten erweißungen, dann auch sonsten in meinem Leben vnd Wandell Verfführeten, Erbahr- vnd Vfrichtigkeitten halber mier zu ertheilen großgünstig geruhen woltten, deßen *occurentien* nach aller erfreylichen genießligkeit mich zu getrösten habend, Versicher mich hieruntter aller hochgeneigten Willfahrung, vnd bevehle dieselben Schutzbahrer Obacht Göttlicher Allmacht zur bestendiger gesundheit, glücklicher Regierung. Vnd allem glücklichem Wohlergehen, mich aber zue dero beharrlichen Wohlgewogenheitten gantz treulichen Verbleibende

Meiner großg. Herrn

Freybergk den 18 9 *br.*
Anno 1639

Dienstw.
Bevlißenster
Andreas Hammerschmiedt
Organist.«

Hammmerschmidt's Nachfolger wurde Christoph Antonius, der »albereit vber die 6 Jahr lang deß Organisten stelle in der Kirchen zu *S. Jacobi*« in Freiberg inne hatte. Dehn dagegen konnte erst im Jahre 1645 berücksichtigt werden. Er wurde zum Organisten der Nikolaikirche gewählt und erhielt seine Vokation am 24. Januar.[1]) Er blieb in dieser Stellung bis zu seinem Tode (1656).

1) In seinem Bewerbungsschreiben vom 2. Dez. 1644 und 18. Juni 1645 nimmt er auf die ihm vom Rat gewordene Vertröstung Bezug und schildert die schlechte Lebenslage in der Stadt Döbeln, die unter Einquartierungen und Kriegsgefahren viel zu leiden hatte. In Freiberg muß er für die Instandhaltung der Orgel viel getan haben, da sich hierauf eine Hingabe seiner hinterlassenen Frau, Maria Margaretha, bezieht. Sonst sind über seine Dienstzeit keine Nachrichten weiter vorhanden.

Old English Organ Music.

By

John E. West.

(London.)

The early stages of organ music are much more difficult to trace in England than in such countries as Italy, Germany, and France. We have no printed collections to correspond with the Tablature and other early organ books abroad, and in our manuscript collections of instrumental music it is often impossible to determine definitely whether a piece is intended for performance on the organ or not.

Probably the earliest examples of English organ music now extant are to be found in the interesting 16th century M. S. collection of vocal and instrumental pieces known as *Thomas Mulliner's book.* This valuable book originally belonged to Thomas Mulliner, Master of the Choristers of St Paul's Cathedral in the 16th century, and is supposed to be partly in his handwriting. Many years afterwards it became the property of John Stafford Smith, the musical antiquary. Smith lent the book to Sir John Hawkins, who included some examples from it in his History of Music. It was afterwards acquired by E. F. Rimbault, and then by Dr. W. H. Cummings, and is now in the British Museum. The music therein includes pieces with florid accompanying parts to plainsong melodies, probably intended as solos for the organ or virginals, and also what would appear to be some instrumental arrangements of vocal works. Two of the pieces however are headed Voluntary, and these may without doubt be considered as written specially for the organ. Among the composers are to be found the names of Thomas Tallis (Organist of the Chapel Royal until 1585), Farrant — probably Richard Farrant (Organist of St. George's Chapel, Windsor, 1564—1580), John Redford (Organist of St. Paul's about 1530—1547), William Blitheman (Organist of the Chapel Royal, 1585—1591), and John Shepherd (Organist of Magdalen College, Oxford, in 1542). The majority of the pieces however are by Redford and Blitheman. In the library of Christ Church, Oxford, there are compositions for the organ by two of the composers already mentioned — a Fancy by Tallis, and a Voluntary by Redford. I might specially note a Voluntary in the Mulliner book by Richard Alwood. There is a Mass by this composer in a set of Part-books preserved in the Music School, Oxford, against which he is described as "priest". But no particulars of his life are known. It is to be observed that English organs of the 16th century were not what we now understand by organs. They possessed but one manual, with a compass of about 4 octaves, and no pedals. Organ pedals, strange to say, were not introduced into England until towards the latter part of the 18th century, or more than 3 centuries later than in Germany.

A great advance in the development of keyboard music took place in England in the reign of Queen Elizabeth. This is exemplified in the celebrated *Fitzwilliam Virginal Book* and other collections of Virginal music of that period. Among the Elizabethan organists who contributed to the Fitzwilliam Virginal Book are Thomas Tallis (already mentioned), William Byrd

(Organist successively of Lincoln Cathedral and the Chapel Royal), Thomas Morley (Organist of St. Paul's Cathedral), John Mundy (Organist of St. George's Chapel, Windsor), Edmund Hooper (Organist of Westminster Abbey), and John Bull (Organist successively of Hereford Cathedral and the Chapel Royal, and afterwards abroad).

I can find no trace of any instrumental compositions by Christopher Tye (Organist of Ely Cathedral and of the Chapel Royal), and even his reputation as an organist would appear to have been somewhat unenviable in his later years, if Anthony Wood's well known anecdote concerning him is to be relied upon.

"Dr. Tye was a peevish and humoursome man, especially in his latter days and sometimes playing on the organ in the Chapel of Queen Elizabeth, which contained much music but little to delight the ear, she would send the verger to tell him that he played out of tune, whereupon he sent word that her ears were out of tune".

If there is any truth in this story, one almost wonders whether in one of his "humoursome" moments he had been carrying his improvisations into keys which were the forbidden ground of unequally tempered instruments. In this case there would have been justification for the complaint.

In the seventeenth century organ music began to assume a more individual aspect in our manuscripts; its special purport being apparent, not only from the title or character of a piece, but from occasional registering and other indications. There is an important MS. volume in the British Museum, headed "*Tablature, Mr. Dr. John Bull*", and bearing the date 1628. It was written after that famous organist had fled to the Netherlands and had become Organist of Antwerp Cathedral, and at one time it belonged to Queen Caroline, the Consort of George II. The music, which is mostly by Bull himself, includes some pieces for the organ. One of these is a Fantasia on a Flemish Chorale, in which occur the registering indications = *Cornet, Cromhoren* (or Krummhorn, i. e. — crooked horn), *Cornet Altée* (or Mounted Cornet), and Vollregister (or Full Organ). These are probably the earliest examples of registering indications to be found in organ music by an English composer; but it must be remembered that they were written apparently for a foreign organ. The Cornet was a compound stop of 3, 4 or 5 ranks, and seldom extended below middle C. When its pipes were placed upon a separate sound board, above the others, the stop was called a Mounted Cornet. Organ pieces by John Bull are to be found in the British Museum, and in the libraries of Christ Church, Oxford, and of the Royal College of Music. Bull's Fantasia on a Flemish Chorale is in the key of G minor, and begins with an introduction of 18 bars, founded upon the first phrase of the chorale melody. This is treated contrapuntally and with points of imitation. After a pause on the tonic major chord the Chorale itself appears, beginning somewhat similarly to the introduction. As the Chorale proceeds, the character of the music becomes more animated. Portions of the melody are then treated as a solo on the Cornet stop, accompanied by semiquaver runs in the left hand. The semiquavers are afterwards transferred to the right hand, in the shape of a varied form of the melody. This leads up to a climax for the full organ, occupying the last 5 bars.

The organ music by members of the Gibbons family next claims attention. The celebrated Orlando Gibbons was Organist of the Chapel Royal

1604—1625, and of Westminster Abbey 1623—1625. Several pieces for the organ by him are to be found in Add. MSS. 31,403 and 36,661 at the British Museum. Most of these are in the solemn and sedate style suited to an introductory voluntary, and contain much excellent and flowing contrapuntal writing, chiefly in 4 parts, so distinctly suggestive of the diapason tone of an organ. Other organ pieces by him are included in the library of Christ Church, Oxford, and elsewhere. I was fortunate enough to obtain for my "Old English Organ Music" publication (Novello), two Voluntaries by Gibbons — in A minor and D minor — from a fine seventeenth century MS. volume in the possession of Dr. W. H. Cummings, who described it in the following words:—

"The volume of 200 pages from which these voluntaries are taken contains organ music by Tresure, Wm. Lawes (killed at Chester, 1645), Richard Ayleward (Organist of Norwich Cathedral, died 1669) Morley, Gibbes (probably Richard Gibbs, Organist of Norwich Cathedral before the Commonwealth), Byrd, Lock. Cobb (Organist to Charles I), Christopher Gibbons, Orlando Gibbons, and others. It was written probably about 1660—1670. The music is in a bold hand on six-line staves; the clefs used are the G, C and F. An interesting feature is the fingering of some of the pieces, showing the old English system of 1, 2, 3, 4, 5. the thumb being represented by 1 in the right hand and by 5 in the left hand".

I may specially note by Orlando Gibbons a Voluntary in A minor, found in British Museum Add. MSS. 31,403. Orlando's elder brother Edward Gibbons was organist successively of King's College, Cambridge (1592), Bristol Cathedral (1599), and Exeter Cathedral (1609—1644). He is said to have assisted Charles I, at the time of the Rebellion, with the loan of £1,000, for which service he was afterwards deprived of his estate and rendered homeless at over 80 years of age. His compositions do not appear to have been numerous, and consist principally of Church music. There is however a quaint and somewhat unique piece of organ music by him, to be found in Vol. IV of the Tudway collection at the British Museum. This occurs at the beginning of his Anthem "How hath the city sate solitary", and is headed "A Prelude upon ye Organ as was then usuall before ye Anthem". It is a dignified and interesting movement of 35 bars and appears to be quite independent from the Anthem which follows it. Christopher Gibbons, son of Orlando, was organist of Winchester Cathedral, from 1638 until the Rebellion, when he joined the Royalist Army. At the Restoration he was appointed Organist to Charles II and of Westminster Abbey. The following entry in John Evelyn's Diary was written during his visit to Oxford in July, 1654, and refers presumably to Christopher Gibbons:—

"Next we walked to Magdalen College, where we saw the library and Chapel, which was likewise in pontifical order, the altar only, I think, turned tablewise; and there was still the double organ, which abominations (as now esteemed) were almost universally demolished; Mr. Gibbon, that famous musician, giving us a taste of his skill and talents".

The term "Double Organ" has generally been understood to mean an instrument with great and choir organs, and this is probably the sense in which it is meant here. Organs with 2 manuals were coming into use in England at this time. The first English Organ of 2 manuals of which we have any authentic record was apparently that built by the elder Dallam for King's College, Cambridge, 1605—1606. That Christopher Gibbons was

an organist of some considerable "skill and talents" seems apparent from a "Voluntary for ye Double Organ" by him in Add. MSS. 31,468, an elaborate composition with alternating effects between the "Great Organ" and "Little Organ".

The Ordinance of Parliament in 1644 for the suppression of organs in the churches, and their silence throughout the period of the Commonwealth, must of necessity have given a temporary check to English organ music. Certainly the period afforded very little encouragement to our composers to devote attention to this branch of musical art. But at the Restoration the organ again took its place as an accompaniment to the Church Service, and opportunities were also renewed for its use as a solo instrument. We find for example that the 2nd edition of Clifford's "Collection of Divine Services and Anthems" (published in 1664) contains "Brief Directions for the understanding of that part of the Divine Service performed with the Organ in St. Paul's Church on Sundays" and that among the Directions are the following:—"After the Psalms, a Voluntary upon the Organ alone", "After the Blessing, ... a Voluntary upon the Organ alone". This custom was apparently followed at many other Cathedrals and Churches for some years. Among the composers of organ music immediately after the Restoration were three distinguished musicians — Matthew Lock, John Blow and Henry Purcell.

Matthew Lock was a chorister in Exeter Cathedral under Edward Gibbons, and was afterwards Organist to Queen Catherine. He died in 1677. There are 6 very interesting pieces for the organ by him at the end of his book entitled "Melothesia, or certain General Rules for playing upon a Continued Bass, with a choice collection of Lessons for the Harpsichord or Organ of all sorts", published in 1673. These pieces appear to be the earliest printed specimens of organ music by an English composer. One is a Voluntary for the Double Organ, beginning with a bold fugal exposition of two subjects, and containing a short phrase which is treated antiphonally between the "Great" and "Little" Organs. Another is a Toccata in A minor; this also begins in a fugal manner, with a characteristic fall of a diminished 5th in the subject at the third bar. Later a second and contrasted subject appears, treated in imitation. Then follow some running passages, and a short phrase developed somewhat in the manner of Bach, with which the piece is brought to an end.

John Blow was Organist of Westminster Abbey 1669—1680, and again 1695—1708, having in the meantime resigned this appointment in favour of his pupil Henry Purcell. He was also Organist of the Chapel Royal 1676—1680. The organ pieces by Blow are more numerous, and speaking generally more important, than those by Lock or Purcell. Several of them are to be found in Add. MSS. 31,446 and 31,468, including Verses, Toccatas, Voluntaries for the "Double Organ" and for the "Single Organ", a "Voluntary for 2 Diapasons and Flute", and a "Voluntary for ye Cornet stop". Other pieces exist in the Library of the Royal College of Music, and in Dr. Cummings's MS. volume already mentioned. Curiously enough, in one of Blow's pieces bearing the title of Verse, the first 18 bars are practically identical with a Toccata by Frescobaldi, one of a set published in Rome, 1637. The remainder of the piece however, which continues on the same folio of the MS., and in the same handwriting, is entirely different.

A printed collection by Blow, entitled "The Psalms" . . . . . set full for the Organ or Harpsichord as they are play'd in Churches and Chapels" (published about 1700), affords an interesting example of the curious manner of giving out the Psalmody at that time. Blow's Toccata in A minor for a "Double Organ" consists broadly speaking of three main themes introduced and developed separately. Between these occur episodical passages with a running left-hand part. Towards the end, the second theme is effectively worked in close imitation upon a dominant pedal.

Henry Purcell was Organist of Westminster Abbey 1680—1695. The few compositions for the organ by him which have been handed down to us are interesting and worthy of respect, if they do not as a whole exhibit the genius which is so apparent in many of his other works. The fine Toccata in A however, if ever intended for performance on the organ, is entitled to special mention; not only on account of its instrinsic merits, but from the fact that it was once published as a composition of Johann Sebastian Bach in the 42nd volume of the Bachgesellschaft. There are two MS. copies of it in the British Museum, one in Add. MSS. 31,446, and the other in Add. MSS. 24,313. In the former it is attributed to Purcell, in the latter it appears anonymously among some Toccatas by Rossi. It is a long and well-developed piece, reminding one in its character of Buxtehude and other of the North German Organ writers of the period. A "Voluntary for the Double Organ" by Purcell also appears in two separate MSS. at the British Museum, one containing a longer version of the piece than the other, and differing also in the matter of embellishments. This piece has indications for Chair (or Choir) Organ, Great Organ, Little Organ and Single Organ. The precise meaning of the terms Little Organ and Single Organ has puzzled me, and I have not yet met with any satisfactory explanation of them. One writer says — "Little Organ seems to have meant the Chair or Choir Organ with only its 4 ft stops drawn". The Toccata in A and the Voluntary for a Double Organ were arranged for modern use by H. Davan Wetton and W. G. Alcock respectively and were performed by them at the Purcell Commemoration Service in Westminster Abbey, on November 21st, 1895. One or two other organ pieces by Purcell may be found in Vol. VI of the Purcell Society's Edition, and in my "Old English" series. An interesting feature in one of these pieces is the employment of the Echo Organ. The Echo Organ was a duplicate of the treble portion of some of the principal stops from middle C upwards, voiced on a small scale, and enclosed in a wooden box placed in some distant part of the instrument. Its period was from the Restoration until the introduction of the Swell in the 18th century. A notable piece by Purcell is a Voluntary on the 100th Psalm-tune. This is from Add. MSS. 34,695. It bears no composer's name, but is generally considered as Purcell's; although Stafford Smith printed it in Vol. II of his "Musica Antiqua", as a composition of Blow. After a few appropriate introductory bars, the familiar tune is carried through the piece in sections, first of all in the Bass, and then in the Treble, its melody being brought into prominence by the effective use of half stops, which were one of the features of old organs.

William Croft was Organist of the Chapel Royal 1704—1727, and of Westminster Abbey 1708—1727. Twelve voluntaries by him are to be found in Add. MSS. 5,336, and contain much good and dignified material.

Exception might be made of the Cornet Solo in No. 10, which is somewhat flippant and common-place. The style of the whole set however is more square and orthodox than that of the pieces by Lock, Blow and Purcell.

I now arrive at a period of English organ music which, although possessing certain characteristic features, can scarcely be described as a strong and inventive one. The use of such stops as the Cornet, Trumpet and Cremona for solo purposes, had already been suggested in the compositions of Blow, Purcell and Croft. But at the beginning of the 18th century their adoption became more general, and a new kind of piece, frequently including such solos, began to obtain considerable favour. This was termed a Voluntary, and consisted generally of a slow introductory movement, which was followed by one of a lively character, containing florid solo passages for the right hand, with an accompaniment of only a bass for the left hand, and sometimes interspersed with curious "echo" effects. When the second movement was not of the character just mentioned, it was generally a Fugue. In its later developments the Voluntary often consisted of three, or even four movements of a varied character. There is one however of a somewhat early period, by William Hine (Organist of Gloucester Cathedral 1712—1730), containing no fewer than six movements. It was published after the composer's death by his widow, in a collection of his compositions entitled "Harmonia Sacra Glocestriensis". On the whole there is rather a lack of invention about many of these Voluntaries, and they are frequently spoilt by a slavish imitation of the style of Handel's Concerto movements. The passages for a solo stop and a mere bass, with the two parts often widely distributed, sound thin and trivial to modern ears. Perhaps the Fugues and some of the slow movements are the best numbers, generally speaking. But even the Fugues are seldom in more than three parts, and their development is rarely continued for any length of time, being often interrupted by episodical matter of quite an independent character. When however the fugal idea is sustained throughout the movement, the result is often excellent, showing that the composers of these Voluntaries had the ability to write a really good fugue when they took the trouble to exercise it. The Voluntary period may be said to have lasted throughout the 18th and for the earlier part of the 19th centuries. During the 18th century the Swell was first introduced on our organs. It was the invention of two English organ-builders — Abraham Jordan, father and son. The first instrument in which the swell was used was that at St. Magnus the Martyr, London Bridge, in 1712. Maurice Greene (Organist of St. Paul's Cathedral 1718—1755) appears to have been one of the first to cultivate the Cornet Solo style of organ playing. But his "Twelve Voluntaries" (published about 1760) are free from passages of the Cornet type, and contain much better music than those of many of his immediate successors.

Among the best composers of Organ Concertos, Voluntaries, Fugues, etc., during the eighteenth century, were Thomas Roseingrave, John Travers, John Bennett, T. A. Arne, W. Boyce, Jas. Nares, John Stanley, Benj. Cooke, T. S. Dupuis and Jonathan Battishill. Thomas Roseingrave studied music in Italy and was afterwards Organist, 1725—1737, at St. George's, Hanover Square. His "Voluntaries and Fugues made on purpose for the Organ or Harpsichord" are mostly in single movements; but in one or two cases a Voluntary forms an introductory movement to the

Fugue which follows it. These pieces exhibit none of the conventional mannerisms of the period. They are bold and free both in harmony and modulation. "Six Double Fugues" by him are also of considerable merit. John Travers (Organist of the Chapel Royal 1737—1758) published "Twelve Voluntaries", some with solos for Cornet, Trumpet, or Flute, and others with Fugues. Number 10 has a long and capital Fugue on two subjects. John Bennett was appointed organist of St. Dionis Backchurch, Fenchurch Street, in succession to Dr. Burney, in 1752, and must not be confounded with the sixteenth century Madrigal writer of the same name. His "Ten Voluntaries" contain some particularly solid and dignified music, often in good four-part writing, and eminently suited to the character of the instrument. The Concertos for organ by Thomas Augustine Arne (1710—1778) were intended, like those of Handel, for performance with the accompaniment of other instruments. They possess some good and spirited movements. The "Ten Voluntaries" by William Boyce (Organist of the Chapel Royal 1758—1779) were published after his death, and do not altogether show him at his best as a composer. They are all in two movements of the conventional pattern, the second being either of the Trumpet, Cornet, or Vox Humana Solo type, or else a Fugue. James Nares (Organist of York Minster 1734—1756, and of the Chapel Royal 1756—1783) published "Six Fugues with Introductory Voluntaries", which are somewhat unequal in merit. Those in E flat and A however are good; especially the latter, which is unusually bold and striking for this composer. John Stanley (the blind Organist of the Temple Church 1734—1786) composed "Six Concertos for the Harpsichord or Organ" (with parts for other instruments), and as many as three sets of "Ten Voluntaries". The latter are of the conventional form, but there is some interesting material in them. One or two are available to the organist of to-day by means of modern editions. Benjamin Cooke was Organist of Westminster Abbey 1762—1793. In his "Fugues and other pieces for the Organ" there is a fine Introduction and Fugue in C minor. The Introduction is broad and dignified, reminding one somewhat of the opening of a Handel Overture. The Fugue contains some brilliant episodical passages, and ends with a series of stately chords for the full organ, in which occurs some daring but effective harmony. Here and there, during the piece, indications are given of a pedal part. Organ pedals were by this time coming into use in this country, and were in fact first added to the organ in Westminster Abbey in 1780, during the time that Dr. Cooke was Organist there. Thomas Sanders Dupuis (Organist of the Chapel Royal 1779—1796) appears to have been one of the first to write Voluntaries in three movements. But in his "Nine Voluntaries for the Organ, performed before their Majesties at the Chapel Royal, St. Paul's Cathedral, &c.", the movements vary both in number and order. Jonathan Battishill was for some time Organist of St. Clement's, Eastcheap, and Christ Church, Newgate St. Organ pieces by him are to be found in a printed collection of his music compiled and edited posthumously by John Page, his literary executor. They possess the smooth and natural grace which is so characteristic of this writer. A very good general idea of the Voluntaries of this period can be obtained by glancing over the pages of an interesting MS. collection of Organ Music which was probably compiled for use at one time in the Chapel Royal, and which is now in the possession

of Dr. T. Lea Southgate. The book contains Voluntaries by Maurice Greene, Thomas Roseingrave, John Christopher Pepusch (Organist of the Charterhouse), John Stanley, John James (Organist of St. George's in the East), Peter Prelleur (Organist of St. Albans, Wood St.), William Goodwin (Organist of St. Bartholomew's, Royal Exchange), Starling Goodwin (Orga- of Bermondsey Church), and other composers of the period.

The Cornet Solo type of Voluntary had by no means died out when the organ music of the elder Wesley appeared. Samuel Wesley held no important organ appointment during his lifetime, but he was the finest English organist of his day and a wonderful extemporiser. His compositions include 10 Concertos for the Organ and other instruments, a Concerto for Organ and Violin, a number of published Voluntaries, Fugues and Interludes, and two Duets for the Organ or Pianoforte. There is some really fine music in many of these pieces, exhibiting a noble effort to uphold the dignity of the instrument. Wesley's admiration for the works of Johann Sebastian Bach, and the active part he took in their dissemination in this country, are well known. It is not surprising therefore to find that his own compositions sometimes bear traces of Bach's influence. The prevailing style also of the time — that of Handel — is certainly by no means absent from many of Wesley's pieces; but in this case it is allied with the work of a strong individuality, and not that of a mere imitator. Many of the slow movements of his organ pieces have quite a graceful charm about them, while his Fugues are bold and vigorous, and are often quite lengthy and very fully developed. In his shorter movements he sometimes makes a dignified and appropriate use of dance rhythms, such as the Minuet and the Gavotte.

William Russell (Organist of the Foundling Hospital 1801—1813) published two books of Twelve Voluntaries, which contain some good and interesting music, if at times somewhat over reminiscent of the styles of Handel, Mozart and Haydn. The movements are well contrasted, and registering indications are more frequently and minutely given than in any of the organ music hitherto mentioned. Directions for the use of the pedals occur from time to time, and in one or two numbers a separate stave is assigned to them. Occasionally even double pedal notes are used. In the 2nd Book two rather curious instructions are to be found. One is at the beginning of the Trumpet movement of Voluntary I, and reads thus:— "As the Swell in this and the 3rd Voluntary is intended as an echo to the Trumpet, it is requested that the Pedal may not be used". The other heads the Cornet movement of Voluntary 4 in the following words:— "The Swell Pedal not to be used in this movement".

The organ compositions by William Crotch (Organist of Christ Church, Oxford, 1790—1807) include Concertos (for organ and other instruments) and several Fugues. Most of these however are rather dry and laboured productions. Perhaps the most interesting among them are an Introduction and Fugue on a theme of Muffat, and one of the Fugues from a set with subjects founded upon familiar Chant melodies, published in 1835. The latter is founded upon the well-known Single Chant in F by Philip Hayes; but on the copy it has been attributed by mistake to Thomas Norris. During the development of this Fugue its subject in quavers undergoes rather an ingenious rhythmic change from $^3/_4$ time to $^6/_8$ time.

Thomas Adams was Organist successively of Carlisle Chapel Lambeth,

1802; St. Paul's Deptford, 1814; St. George's Camberwell 1824—1858; and St. Dunstan's in the West, 1833—1858. Adams, like Samuel Wesley, was a brilliant player and a remarkable extemporiser. His services were frequently in requisition for Recitals and the opening of new organs, also as an Umpire in competitions for organ appointments. His compositions are fairly numerous, and include a "Grand Organ piece", Voluntaries, Fugues, 90 Interludes, and an Overture. These are solid and good, and, regarded as a whole, interesting. His fugues are particularly noteworthy, the part-writing being excellently maintained throughout. Some of them are written in more than 4 parts, and all are essentially organ-like in character. The Overture first appeared in Vincent Novello's "Select Organ Pieces". It has been revived of recent years, and is often to be heard either as a Voluntary or Recital piece.

The good influence which Samuel Wesley exercised in the domain of organ music was richly inherited by his son, Samuel Sebastian. But the organ compositions of the latter may be said to mark the beginning of the modern era, and are consequently outside the limits of the present article.

Une collection de livrets d'opéras italiens (1669—1710), à la Bibliothèque de l'Université de Gand.

Par

Paul Bergmans.

(Gand.)

Nous avons rencontré à la bibliothèque de l'université de Gand, qui possède un fonds musical ancien d'une certaine importance, une collection de 32 livrets d'opéras italiens des années 1669 à 1710, reliée en trois volumes. La reliure est ancienne et montre que le recueil a été formé au commencement du XVIIIe siècle [1]).

La collection comprend principalement des livrets d'opéras joués au théâtre de la cour de Vienne, et mis en musique par divers maîtres attachés à la cour impériale: Giovanni-Felice Sances (N° 2), Antonio Draghi (N°s 1, 3—10, 12—14, 16, 20—22, 24—28), Marc' Antonio Ziani (N° 31) et Giovanni-Battista Bononcini (N°s 29, 30, 32). On y rencontre encore deux opéras anonymes, dont l'un joué à Vienne (N° 11) et l'autre à Prague (N° 15), une *festa di camera* inconnue de Johann-Christoph

1) Il a été acquis à la vente de la bibliothèque de François du Bus (Gand, 1875, N° 4312), qui l'avait lui-même acheté à Bruxelles, le 1er mars 1850.

Pez, jouée à la cour du prince-évêque de Liége en 1695, d'un grand intérêt pour l'histoire de la pénétration de l'opéra italien en Belgique, et, enfin, trois oratorios non cités de l'abbé Pietro-Romolo Pignatta, dont on ne signalait jusqu'à présent que des opéras et des cantates.

De ces livrets, huit seulement figurent dans la bibliographie de Wotquenne[1]. Il nous a donc paru utile de donner une description détaillée de la collection, en suivant le modèle de notre savant confrère bruxellois. Nous avons soigneusement relevé les détails relatifs aux divers collaborateurs, dont voici l'énumération:

Poètes: Donato Cupeda (Nos 22, 24, 27, 28,) Francesco de Lemene (No 29), Ottavio Malvezzi (No 14), Nicolò Minato (Nos 1—10, 12, 13, 16, 20, 21, 25, 26, 31), Silvio Stampiglia (Nos 30, 32).

Compositeurs d'airs de ballet: Johann-Joseph Hoffer (Nos 21, 22, 24—30), Johann-Heinrich Schmelzer (Nos 4—9, 12—14, 16).

Ingénieurs-machinistes: Antonio Beduzzi (Nos 30, 31), Lodovico Burnacini (Nos 1, 3—10, 12—14, 16, 20—22, 24—29), Francesco Galli, *detto Bibiena* (No 32).

Maîtres de ballet: Claudio-Gio. Appelschoffer (No 29), Claudio Desoffer (No 27), Tobia Gumpenhuber (Nos 30, 31), Simon-Pietro della Motta (No 27), aussi appelé Pietro di Simone Levassori la Motta (No 32), Alessandro di Phillebois (No 32), Gio.-Pietro Rigler (Nos 30, 31), Francesco Torri (Nos 22, 24—28), Santo Ventura (Nos 1, 3—7), Domenico Ventura (Nos 8—10, 12—14, 16, 20, 21).

Maîtres d'armes: Giulio Gualteri (No 14), Domenico la Vigna (No 32).

Nous avons également noté les renseignements que les livrets donnaient sur l'histoire de l'œuvre et son exécution.

Bibliographie[2].

1669.

1. Atalanta || Drama per musica || nel giorno natalitio || della S. C. R. M.tà || dell' || Imperatrice || Eleonora, || per commando || delle Sereniss: A. A. || delle || Archiduchesse || Eleonora || e || Maria Anna. || Alle medesime A. A. Consacrato. || Posto in musica dal Sr. *Antonio Draghi*, || Maestro di Capella della sudetta Maestà.

In Vienna d'Austria, || appresso Matteo Cosmerovio, stampatore di S. M. C. || l'anno 1669.

Petit in-8°, (XII-) 63 pp.; frontispice gravé. [Acc. 1162.

La dédicace du poète, *Nicolò Minato*, est datée de Vienne, 18 novembre 1669. Eitner (Quellen-Lexicon, III, 243) donne erronément à l'opéra la date de 1699. P. 58—63 description du ballet final dansé par les archiduchesses *Eléonore* et *Marie-Anne* représentant l'Allemagne et l'Italie, et quatre dames:

1) Alfred Wotquenne, *Catalogue de la bibliothèque du Conservatoire royal de Bruxelles. Annexe I: Libretti d'opéras et d'oratorios italiens du XVIIe siècle* (Bruxelles, 1901). Le titre des livrets cités par Wotquenne est ici précédé d'un astérisque.

2) Le numéro placé après la description bibliographique de chaque livret indique sa cote de placement à la bibliothèque de l'université de Gand.

la comtesse *Christine-Julienne de Volkenstein* (Vienne), la comtese *Marie-Barbe de Breinerin* (Prague), la comtesse *Anne-Eléonore de Breinerin* (Mantoue) et la comtesse *Marie-Suzanne de Rapach* (Montferrat). L'ingénieur-décorateur *Burnacini* s'était surpassé pour ce final: «Et in vero il Signor *Lodovico Burnacini* Ingegniere di S. M. C. che in tutte l'altre scene fece singolarità, in questa compose prodigii.» (p. 59). Ballets réglés par «*Santo Ventura*, Maestro di Balli di S. M. C.» (p. 62). Wotquenne cite une autre *Atalanta*, jouée à Munich en 1667, poème du marquis *Ranuccio Pallavicinio*, musique de *Jean-Gaspard de Kerl*.

1670.

2. Aristomene || Messenio. || Drama per musica || nel giorno natalitio. || della Sac. R. M.tà || di || Mariana || d'Austria || regina || delle Spagne || per commando || delle Sacre Cesaree RR. MM.tà || dell' Imperatore || Leopoldo || e dell' Imperatrice || Margherita || l'anno M. DC. LXX. || A. S. M.à Ces.a consacrato. || Posto in musica dal Sr *Felice Sances*, || Maestro di Capella di S. M. Cesarea.

In Vienna d'Austria, || per Matteo Cosmerovio, stampatore della medesima M.tà.

Pet. in-8°, (XII-) 78 pp. [Acc. 1162 1

La dédicace du poète, *Nicolò Minato*, est datée de Vienne, 20 décembre 1670.

1672.

3. Gl' || Atomi || d'Epicuro. || Drama per musica || nel giorno natalitio || della S. C. R. Mtà. || dell' || Imperatore || Leopoldo. || Per commando || della S. C. R. Mtà. || dell' || Imperatrice || Margherita. || L'anno M. DC. LXXII. || Et alla medesima consacrato. || Musica del Sr. *Ant. Draghi*, M:ro di Cap: della || S. C. R. M: tà dell' Imperatrice Eleonora.

In Vienna d'Austria, || appresso Matteo Cosmerovio, stampatore di S. M. C.

Pet. in-8°, (XIV-) 59 pp. [Acc. 1162 3

La dédicace du poète, *Nicolò Minato*, est datée de Vienne, 8 juin 1672. Au bas de la p. (VIII): «Le scene furono bellissime inventioni del Sig: *Lodovico Burnacini*, Ingegniere di S. M. C.» Au bas de la p. (IX): «Li balli furono bellissime Inventioni del Sig. *Santo Ventura*, Mae: di balli di S.M.C.»

4. Gundeberga. || Drama per musica || nel giorno natalitio || della S. C. R. M.tà || dell' || Imperatrice || Margherita, || per commando || della S. C. R. M.tà || dell' || Imperatore || Leopoldo. || l'anno M. DC. LXXII. || et al medesimo consacrato. || Musica del Sig: *Ant: Draghi*, Ma:ro di Cap: della || M.tà dell' Imperatrice Eleonora. || Con l'arie, per li balli, del Sig: *Gio: Enrico* || *Smelzer*, Vice Maestro di Cap: di S. M. C.

In Vienna d'Austria, || per Matteo Cosmerovio, stampatore di Sua Maestà Ces.

Pet. in-8°, (XII-) 78 pp. [Acc 1162 4

La dédicace du poète, *Nicolò Minato*, est datée de Vienne, 12 juillet 1672. Au bas de la p. (X): »Le scene furono bellissime inventioni del Sig: *Lodovico Burnacini*, Ingegniere di S. M. C.» Au bas de la p. (XI): «Li Balli furono bellissimi inventioni dell' Sig: *Santo Ventura*, Maestro di Balli di S. M. C.»

5. Sulpitia. || Drama per musica || nel giorno natalizio || della S. C. R. Mtà. || dell' || Imperatrice || Eleonora. || Per commando || dell' Altezza Sereniss: || dell' || Archiduchessa || Maria Anna. || L'anno M. DC. LXXII. || Et alla medesima Altezza || consacrato. || Posto in musica dal Sr. *Antonio Draghi*, || Maestro di Capella della sudetta Maestà. || Con l'aria del balletto del Sr. *Henrico* || *Smelzer*, V. M.ro di Capella di S. M. C.

In Vienna d'Austria, || appresso Matteo Cosmerovio, stampatore di S. M. C.

Pet. in-8°, (XII-) 79 pp. [Acc. 1162 2

La dédicace du poète, *Nicolò Minato*, est datée de Vienne, 18 novembre 1672. Au bas de la p. (X): «Le scene furono bellissime Inventioni del Signor *Lodovico Burnacini*, Ingegniere di Sua Maestà Ces.» Au bas de la p. (XI) : «L'inventione del Ballo fù parto della virtù del Signor *Santo Ventura*, Maestro di Ballo di Sua Maestà Ces.»

1673.

6. *Tessalonica || Drama per musica || nel giorno natalizio || della S. C. R. M.tà || dell' || Imperatrice || Eleonora. || Per commando || dell' Altezza Sereniss: || dell' || Arciduchessa || Maria Anna. || L'anno M. DC. LXXIII. || Et alla medesima Altezza || consacrato. || Posto in musica dal Sig. *Antonio Draghi*, || Maestro di Capella della sudetta Maestà. || Con l'Aria del Balletto del Sr. *Henrico* || *Smelzer*, V. Mro. di Capella di S. M. C.

In Vienna d'Austria, || apresso Matteo Cosmerovio, stampatore di S. M. C.

Pet. in-8°, (XII-) 81 pp. [Acc. 1162 5

La dédicace du poète, *Nicolò Minato*, est datée de Vienne, 18 novembre 1673. Au bas de la p. (X): «Le scene furono Inventioni del Signor *Lodovico Burnacini*, Ingegniere di Sua Maestà Ces.» Au bas de la p. (XI): «Del Balletto fù inventore il Signor *Santo Ventura*, Maestro di Ballo di Sua Maest. Ces.» Le ballet qui finit la pièce se termine (p. 81) par un «Real Balletto, nel quale l'eternità viene rappresentata dalla Sereniss: Archiduchessa *Maria-Anna*, e le di Lei segnaci dalle sue Dame, le quali furono: La Con: *Christini Giuliana de Volckenstein*. La Marchesa *Eleonora Triulcia*. La Con: *Maria Susana di Rapac*. La Con: *Soffia Polissena di Crosech*. La Con: *Maria Teresa di Saurau*.»

1675.

7. *I Pazzi || Abderiti. || Drama per Musica. || Da rappresentarsi || alla || S. C. R. M: || dell' || Imperatore. || Nel Carnovale || M. DC. LXXV. || Posto in musica dal Sr. *Antonio Draghi*, || Intendente delle Musiche teatrali di S. M. C. & M.o di Ca- || pella della M. della Imperatrice Eleonora. || Con l'Arie per li Balli, del Sr. *Gio: Henrico* || *Smelzer*, V. M. di Capella di S. M. C.

In Vienna d'Austria, || Per Gio: Christoforo Cosmerovio stampatore di S. M. C.

Pet. in-8o, (VIII-) 80 pp. [Acc. 1162 6

[Poème de *Nicolò Minato* (Wotquenne)]. Au bas de la p. (VI): «Le scene furono bellissime inventioni del Signor *Lodovico Burnacini*, Ingegniere di S. M. C.« Au bas de la p. (VII): «Li Balli furono bellissime inventioni del Sig. *Santo Ventura*, Maestro di Ballo di S. M. C.«

1677.

8. Il || Silentio || di || Harpocrate. || Drama per musica, || da rappresentarsi || alla S. C. R. M.tà || dell' || Imperatore || Leopoldo || nel Carnovale || dell' anno M. DC. LXXVII. || Posto in musica dal Sr. *Antonio Draghi*, || Intendente delle Musiche teatrali di S. M. C., & M. || di Cap:a della M.ta dell' Imperatrice || Eleonora. || Con l'Arie delli Balletti, del Sr. *Gio: Henrico* || *Smelzer*, Vice M.o di Capella || di S. M. C.

In Vienna d'Austria, || per Gio. Christoforo Cosmerovio, stampatore di S. C. M.

Pet. in-8o, 98 pp. [Acc. 1162 7

[Poème de *Nicolò Minato.*] Au bas de la p. (8). «Le scene furono bellissime inventioni della Virtù del Sr. *Lodovico Burnacini*, Ingegnero di S. M. C.» Au bas de la p. (9): «Li Balli furono bellissime Inventioni de Sr. *Domenico Ventura*, Mo di S. M. C.» — Wotquenne cite une édition de Rome, Carlo Giannini, 1686.

9. Rodogone. || Drama per musica, || nel giorno natalizio, || della S. C. R. Maestà || dell' || Imperatrice || Eleonora, || per commando || dell' || Altezza Serenissima || dell' || Arciduchessa || Maria Anna. || L'anno M. DC. LXXVII. || Et alla medesima Altezza || consacrato. || Posto in musica dal Sr. *Antonio Draghi*, || Intendente delle Musiche teatrali di S. M. C. & M.to || di Cap: della sudetta M.tà || Con l'Aria del Balletto del Sr. *Gio: Henrico* || *Smelzer*, V. M.to di Cap: di S. M. C.

In Vienna d'Austria, || per Gio: Cristoforo Cosmerovio, stampatore di S. C. M.

Pet. in-8o, 79 pp. [Acc. 1162 8

La dédicace du poète, *Nicolò Minato*, est datée de Vienne, 18 novembre 1677. Au bas de la p. 7.: «Le scene furono bellissime inventioni del

S.r *Lodovico Burnacini*, Trusses, & Ingegniere di S. M. C.» Au bas de la p. 8: «Il Balletto fù raramente composto dal S.r *Dominico Ventura*, Maestro di Ballo di S. M. C.» A la p. 79: «Poi segue il Balletto. Nel quale la Prudenza fù rappresenta dalla Serenissima Arciduchessa *Maria-Anna*. Et le Virtù furono: La Co: *Anna Catherina di Lamboy*. La Co: *Maria Susana di Rapach*. La Co: *Giovana Schiwiosckin*. La Co: *Tiresia di Seraw*. La Co: *Marianna di Lamberg*.

1678.

10. Leucippe || Phestia. || Drama per musica || nel giorno natalizio || della S. C. R. Maestà || dell' || Imperatore Leopoldo. || Per commando || della S. C. R. Maestà || dell' || Imperatrice || Eleonora, || Maddalena, || Teresa. || L'anno M. DC. LXXVIII. || Et alla med:ma M:tà consacrato. || Posto in musica dal Sr *Antonio Draghi*, Inten- || dente delle Musiche teatrali di S. M. C. & M.to di Cap: || della M.tà dell' Imp. Eleonora.

In Vienna d'Austria, || per Gio: Cristoforo Cosmerovio, stampatore di S. C. M.

Pet. in-8°, 77 pp. [Acc. 1162[9]

La dédicace du poète, *Nicolò Minato*, est datée de Vienne, le 9 juin 1678. Au bas de la p. 8: «Le scene furono bellissime inventionni del S.r *Lodovico Burnacini*, Trusses, Ingegniere di S. M. C.» Au bas de la p. 9: «Li Balletti furono raramente composti dal S.r *Dominico Ventura*, M:to di Ballo di S. M. C.»

1681.

11. Amor || non vuol in- || ganni || Favola || pastorale || rappresentata in musica || alla Maestà || dell' || Imperatrice || Eleonora. || Per comando della medesima || nel Carnovale || dell' Anno M. DC. LXXXI.

In Vienna d'Austria, || Per Gio: Cristoforo Cosmerovio, stampa- || tore di S. C. M.

Pet. in-8°, 70 pp. [Acc. 1164.

L'avis au lecteur débute ainsi: «Di questo Dramma non hò che dirti di piu di quello, che tu stesso leggendolo vedrai; mentre, non solamente *m'è ignoto chi siano gl'Autori della Poesia, e della Musica*; mà ancora il titolo istesso . . . » Est-ce le même livret que *L'Eurillo overo la costanza negl' amori fra' pastori*, dont Wotquenne décrit une édition de 1697, musique de *Giuseppe della Porta* (p. 67)? Le personnage principal d'*Amor non vuol inganni* est en effet le pasteur Eurillo.

1682.

12. *La || Chimera. || Drama fantastico || musicale, || alla S. C. R. M:tà || dell' || Imperatore || Leopoldo. || Nel Carnovale || dell' Anno M. DC. LXXXII. || Posto in musica dal S:r *Antonio Draghi*, || M:ro di Cap: di S. M. C. || Con l'Arie per li Balletti del già S:r *Gio: Henrico* || *Smelzer*, fù M:ro di Cap: di S. M. C.

In Vienna d'Austria, || per Gio: Christoforo Cosmerovio, stampatore di S. C. M.

Pet. in-8°, (XII-) 92 pp. [Acc. 1164 1

[Poème de *Nicolò Minato* (Wotquenne)]. Au bas de la p. (X): «Le scene furono rare inventioni del S.r *Lodovico Burnacini*, Trusses, Ingegniere di S. M. C.» Au bas de la p. (XI): «Li Balletti furono raramente composti dal S. *Domenico Ventura*, M:to di Ballo di S. M. C.»

13. Gli || Stratagemi || di Biante. || Drama per musica, || nel feliciss: dí natalizio || della Sac: Ces: Real M:tà || dell' || Imperatrice || Eleonora, || Maddalena, || Teresa, || Per commando || della Sac: Ces: Real M:tà || dell' || Imperatore || Leopoldo. || L'anno M. DC. LXXXII. || Et alla medesima Ces: M:tà consacrato. || Posto in musica dal S:r *Antonio Draghi*, Inten- || dente delle Musiche teatrali di S. M. C. & M:ro di Cap: || della M:tà dell' Imperatrice Eleonora, || Con l'Arie delli Balletti del S:r *Antonio Smelzer*, || Violinista di S. M. C.

In Vienna d'Austria, || per Gio: Christoforo Cosmerovio, stampatore di S. C. M.

Pet. in-8°, 86 pp. [Acc. 1164 2

La dédicace du poète, *Nicolò Minato*, est datée de Vienne, le 6 janvier 1682. Au bas de la p. 8: «Le scene furono bellissime inventioni del Sig: *Lodovico Burnacini*, Trusses, Ingegniere di S. M. C.» Au bas de la p. 9: «Li Balletti furono raramente composti dal S.r *Domenico Ventura*, M:to di Ballo di S. M. C.»

1689.

14. La || Rosaura. || Overo || Amore figlio della || gratitudine. || Drama per musica, || rappresentato || nel Carnovale || dell' anno 1689. || Del Conte *Ottavio Malvezzi* || Gentil'Huomo di Camera di S. M. C. || e da esso consagrato || alla S. C. R. M. || dell' || dell' Imperatore || Leopoldo II. || Suo Clementissimo Signore. || Posto in musica dal Sigr: *Ant:o Draghi*, || Maestro di Cap: di S. M. C. || Con l'Arie del Balletto del Sig:r *Antonio* || *Schmelzer*, Violinista di S. M. C. ||

In Vienna d'Austria, || appresso Susanna Christina, vedova di Mat. || teo Cosmerovio, Stampatore di S. M. C.

Pet. in-8°, (II-) 63 pp. [Acc. 1164 4

La dédicace du poète, *Ottavio Malvezzi*, est datée de Vienne, 21 février 1689. Au bas de la p. 4: «Le scene furono inventioni del S:r *Lodovico Burnacini*, Trusses, Ingegniere di S. M. C.» Le *Combattimento* intercalé dans la pièce avait été réglé par «*Giulio Gualtieri*, M. d'Armi di S. M. C.» (p. 5) et le ballet par «*Dom*: co *Ventura*, M. di Ballo di S. M. C.» (p. 6). Wotquenne cite une autre *Rosaura*, poème d'*Antonio Arcoleo*, musique de *Giacomo-Antonio Perti* (Venise, 1689), ainsi que *Gli equivoci in amore, overo la Rosaura*, poème de *Gio.-Battista Lucini*, musique d'*Alessandro Scarlatti* (Rome, 1690).

15. L' || Erminia || Pastorella || Scherzo dramatico || per musica. || Da rappresentarsi || per l'Illust.me & Eccel:me || Signorie de' || Cavalieri || e || Dame || di Praga. || Nel corrente Carnovale.

Praga, || Stampata per Carl' Arnolto, di Dobrosla- || vina, l'anno 1689.

Pet. in-8°, (VIII-) 107 pp. et 1 p. d'errata. Textes italien et allemand en regard. [Acc. 1164 3

1692.

16. *Il Vincitor || Magnanimo, || T. Quintio Flaminio. || Drama per musica || nel giorno || del gloriosissimo nome || della S. C. R. M.tà || dell' Imperatore || Leopoldo, || per commando, || della S. C. R. M.tà || dell'Imperatrice || Eleonora, || Maddalena, || Teresa. || L'anno M. DC. XCII. || Posto in musica dal S:r *Antonio Draghi*, Maestro || di Cap. di S. M. C. || Con l'Arie delli Balletti del S:r *Antonio Schmel-* || *zer*, Violinista di S. M. C.

Vienna d'Austria, || appresso Susanna Cristina, vedova di Matteo Cos- || merovio, Stampatore di S. M. C.

Pet. in-8°, 82 pp. [Acc. 1164 8

[Poème de *Nicolò Minato* (Wotquenne)]. Au bas de la p. 6: «Le scene furono vaghezze della virtù del S:r *Lodovico Burnacini*, Trusses, & Ingegniere di S. M. C.» Au bas de la p. 7: «Li Balletti furono concertati dalla Virtù del S:r *Domenico Ventura*, Maestro di Ballo di S. M. C.» Déjà joué en 1678, suivant Eitner.

17. Davide || Pentito. || Oratorio sacro, || messo in musica || dal signor || *D. Pietro Romolo* || *Pignatta.*

Vienna d'Austria, || appresso Gio. von Ghelen. || M. DC. XCII. || Con Licenza de' Superiori.

Pet. in-8°, (II-) 20 pp. [Acc. 1164 6

Dédicace du compositeur au comte *Léopold-Guillaume de Königsegg*, chevalier de la Toison d'or, conseiller secret et vice-chancelier du Saint-Empire-Romain. Non cité par Eitner.

18. San Francesco || Saverio, || Apostolo dell' Indie, || Oratorio sacro, || rappresentato nella chiesa delle RR. Madri || di S. Chiara, dette della Regina. || Composto in musica || dal signor || *D. Pietro Romolo* || *Pignatta.*

Vienna d'Austria, || appresso Gio. von Ghelen. || M. DC. XCII. || Con Licenza de' Superiori.

Pet. in-8°, 18 pp. [Acc. 1164 5

Non cité par Eitner.

19. Il Tobia. || Oratorio sacro, || rappresentato nella chiesa delle

RR. Madri || di S. Chiara, dette della Regina. || Composto in musica || dal Signor || *D. Pietro Romolo* || *Pignatta.*

Vienna d'Austria, || appresso Gio. von Ghelen. || M. DC. XCII. || Con Licenza de' Superiori.

Pet. in-8°, 16 pp. [Acc. 1164[7]

Dédicace du compositeur au comte *Charles-Ernest de Waldstein*, «cameriere della chiave d'oro di Sua Maestà Cesarea, e di quella del Rè de' Romani, consigliere del Consiglio aulico, e Cavaliere di S. Giacomo.» Non cité par Eitner.

1694.

20. Leonida || in Tegea. || Drama per musica, || rappresentato || da Dame, e Cavallieri || alle Augustissime || Maestà || Cesaree || l'anno M. DC. XCIV. || Posto in musica dal S^r. *Antonio Draghi*, || Maestro di Cap. di S. M. C.

In Vienna d'Austria, || Appresso Susanna Cristina, vedova di Matteo || Cosmerovio, Stampatore di S. M. C.

Pet. in-8°, 101 pp. (en réalité 99, les pages liminaires ayant été comptées pour 12 alors qu'il n'y en a que 10.) [Acc. 1164[9]

Poème de *Nicolò Minato*. La préface au lecteur débute ainsi: «Eccoti un Drama che, già molt'anni, fù una delle primitie della mia debil penna in questa Augustissima Reggia . . . vi troverai aggiunte, mutationi, e varietà di formalità in alcuno de personaggi . . . » En effet, la première version date de 1670; celle-ci n'est pas citée par Eitner. Au bas de la p. 9: «Le scene furono rare inventioni del S:^r *Lodovico Burnacini*, Trusses, et Ingegnero di S. M. C.» Au bas de la p. 10: «Li Balletti furono raramente composti dal S:^r *Domenico Ventura*, Maestro di Ballo di S. M. C.»

1695.

21. L'Industrie || amorose || in Filli di Tracia. || Drama per musica || nel felicissimo dí natalizio || della S. C. R. M.^tà || dell' Imperatrice || Eleonora, || Maddalena, || Teresa, || per comando || della S. C. R. M.^tà || dell' Imperatore || Leopoldo, || l'anno M. DC. XCV. || Posto in musica dal Sr *Antonio Draghi*, || Maestro di Cap. di S. M. C. || Con l'Arie delli Balletti del Sr *Gio: Gioseffo* || *Hoffer*, Violinista di S. M. C.

Vienna d'Austria, || Appresso Susanna Cristina, vedova di Matteo || Cosmerovio, Stampatore di S. M. C.

Pet. in-8°, (II-) 82 pp. [Acc. 1164[11]

La dédicace du poète, *Nicolò Minato*, est datée de Vienne, 6 janvier 1695. Au bas de la p. 6: «Le scene furono rare inventioni del Sr *Lodovico Burnacini*, Trusses, et Ingegnere di S. M. C.» Au bas de la p. 7: «Li Balletti furono raramente composti dal Sr *Domenico Ventura*, Maestro di Ballo di S. M. C.»

22. *La || Magnanimità || di || Marco Fabrizio. || Nel giorno || del gloriosissimo nome || della S. C. R. M.^tà || dell' Imperatore || Leo-

poldo I. || Sempre Augusto. || Per comando || della S. C. R. M.tà || dell' Imperatrice || Eleonora, || Maddalena, || Teresa, || l'anno M. DC. XCV. || Posto in musica dal S.r *Antonio Draghi*, || Maestro di Cap. di S. M. C. || Con l'Arie per li Balletti del S.r *Gio: Gioseffo* || *Hoffer*, Violinista di S. M. C.

Vienna d'Austria, || appresso Susanna Cristina, vedova di Matteo || Cosmerovio, Stampatore di S. M. C.

Pet. in-8°, 86 pp. (en réalité 84, les 8 pages liminaires ayant erronément été comptées pour 10). [Acc. 1164 12

La dédicace du poète, *Donato Cupeda* (Eitner attribue le poème à *Minato*), est datée de Vienne, 15 novembre 1695. Au bas de la p. 7: «Le scene furono rare invenzioni del Sig. *Lodovico Burnacini*, Trusses, ed Ingegniere di S. M. C.» Au bas de la p. 8: «Li Balletti furono eccellentemente concertati dal Sig. *Francesco Torri*, Maestro di Ballo di S. M. C.»

23. Il Giudizio || di || Marforio. || Festa di camera || tenuta dal Serenissimo || Gioseppe Clemente || Duca || dell' una e l'altra Baviera, || Elettore di Colonia, || nella sua residenza di Lieggi, || è posta in musica || dal Sig.r *Gio: Cristoforo Pez*, || suo Maestro di Capella.

[Sans indication de lieu d'impression ni de nom d'imprimeur.] M. DC. LXXXXV.

Pet. in-8°, 16 pp. [Acc. 1164 10

Voici l'argument de cette petite pièce en douze scènes, non citée par Eitner parmi les œuvres de Johann-Christoph Pez, maître de chapelle de l'archevêque-électeur de Cologne, Joseph-Clément de Bavière, qui fut élu évêque de Liège en 1694: «Si finge che Alceste, Lucio e Celindo siano tre Amici, mà di Genio molto diferenti, il primo si professa giurato Nemico d'Amore, il secondo si dichiara portato per una sola bellezza, ed il 3. mostra d'esser amante di tutte le vaghezze, che vede. Ogn'uno vuol mantenere ch'il Partito suo sia il megliore, alla fine convengono di remettere la decisione della disputa loro nelle mani di Marforio, che la risolve in favore d'Alceste. Da questo & altri piccoli Intrecci, che hà permessi la brevita della Composizione si prende l'occasione d'intitolarla il Giudizio di Marforio.» Le sujet rappelle les célèbres débats des cours d'amour du moyen-âge, et pourrait surprendre à la cour d'un prince-évêque, si nous ne connaissions l'extrême liberté de mœurs du clergé catholique du XVIIe siècle et les rapports intimes du monde de l'église et du monde du théâtre à cette époque.

Il en existe une traduction française d'après la note suivante, extraite des notes manuscrites de Terry sur la musique à Liège (Bibl. du conservatoire de Liège, n° 54, p. 98), qui m'a été communiquée par le Dr Dwelshauvers:

«*Le Jugement de Marforio*, petite pastorale représentée pour le divertissement du Sérénissime prince Joseph-Clément, duc des deux Bavières, électeur de Cologne, etc. dans sa résidence de Liège; mise en musique par Mons.r *Gio. Christophe Pez*, son maître de chapelle, et traduite de l'italien en vers françois par M. Passerat. L'an MDLXXXXV. Petit in 4°, sans l. ni date. Avec un avertissement au lecteur.»

Les dictionnaires biographiques ne citent pas le poète François Passerat, qui était au service de la femme d'Auguste, électeur de Brunswick-Lunebourg. Un recueil de ses *Oeuvres* parut à Bruxelles chez George de Backer, en 1695; dans ce volume, dédié à l'électeur de Bavière, figurent notamment: *Amarillis, petite pastorale mêlée de Recit, de Musique et de Danse pour être représentée par des Personnes de Qualité, — Le grand ballet d'Alcide et d'Hébé déesse de la Jeunesse*, et un *Receuil* (sic) *de poesies diverses* où se rencontrent des *Concerts à l'italienne* et d'autres pièces mises en musique. (Exemplaires au British Museum à Londres, à la Bibliothèque royale, à Bruxelles, etc.).

1697.

24. L'Amare Per || Virtù. || Drama per musica. || Nel felicissimo dí natalizio || della S. C. R. M.tà || dell' Imperatore || Leopoldo I. || sempre Augusto. || Per comando || della S. C. R. M.tà || dell' Imperatrice || Eleonora, || Maddalena, || Teresa. || L'anno M. DC. XCVII. || Posto in musica dal S.r *Antonio Draghi*, || Maestro di Cap. di S. M. C. || Con l'Arie per li Balletti del S.r *Gio: Gioseffo* || *Hoffer*, Violinista di S. M. C.

Vienna d'Austria, || Appresso Susanna Cristina, vedova di Matteo || Cosmerovio, stampatore di S. M. C.

Pet. in-8°, 88 pp. [Acc. 1163.

La dédicace du poète, *Donato Cupeda*, est datée de Vienne, 9 juin 1697. Au bas de la p. 9: «Le scene furono rarissime invenzioni del Sig. *Lodovico Burnacini*, Coppiere di S. M. C.» Au bas de la p. 10: «I Balletti furono eccellentemente concertati dal S.r *Francesco Torti*, Maestro di Ballo di S. M. C.»

25. L'Adalberto || Overo || La Forza dell' Astuzia || femminile. || Drama per musica || all' Augustissime || Maesta || Cesaree. || Nel Carnovale || l'anno M. DC. XCVII. || Posto in musica dal S.r *Antonio Draghi*, Maestro di Cap. di S. M. C. || Con l'Arie per li Balletti del Sr. *Gio: Gioseffo* || *Hoffer*, Violinista di S. M. C.

Vienna d'Austria, || appresso Susanna Cristina, vedova di Matteo || Cosmerovio, stampatore di S. M. C.

Pet. in-8°, 92 pp. [Acc. 1163[1]

Texte de *Nicolò Minato*. Au bas de la p. 10: «Le scene furono rare invenzioni del Sig. *Lodovico Burnacini*, Coppiere di S. M. C.» Au bas de la p. 11: «I Balletti furono eccellentemente concertati dal S.r *Francesco Torti*, Maestro di Ballo di S. M. C.» La date de cet opéra n'est pas donnée par Eitner.

1698.

26. *Il Delizioso Ritiro || di || Lucullo. || Festa musicale || nel giorno del gloriosissimo nome || della S. C. R. M.tà || dell' Imperatrice || Eleonora, || Maddalena, || Teresa. || Per comando || della S. C. R. M.tà || dell' Imperatore || Leopoldo I. || nel Cesareo Giardino || alla Favorita. || L'anno M. DC. XCVIII. || Posta in musica dal Sr *Antonio Draghi*, ||

Maestro di Cap. di S. M. C. || Con l'Arie per li Balletti del S.r *Gio: Gioseffo* || *Hoffer*, Violinista di S. M. C.

Vienna d'Austria, || appresso Susanna Cristina, vedova di Matteo || Cosmerovio, stampatore di S. M. C.

Pet. in-8°, (VIII-) 55 pp. [Acc. 1163[4]

[Poème de *Nicolò Minato* (Wotquenne)]. Un avis à la p. (VIII) fait savoir que la décoration était due à «*Lodovico Burnacini*, Coppiere ed Ingegniere di S. M. C.» et les ballets à «*Francesco Torti*, Maestro di Ballo di S. M. C.»

27. *L'Arsace, || Fondatore del- || l'Imperio de' Parthi. || Drama per musica || nel felicissimo dì natalizio || delle S. C. R. M.tà || dell' Imperatore || Leopoldo I. || Sempre Augusto. || Per comando || della S. C. R. M.tà || dell' Imperatrice || Eleonora, || Maddalena, || Teresa. || L'anno M. DC. XCVIII. || Posto in musica dal S.r *Antonio Draghi*, Maestro di Cap. di S. M. C. || Con l'Arie per li Balletti del S.r *Gio: Gioseffo* || *Hoffer*, Violinista di S. M. C.

Vienna d'Austria, || appresso Susanna Cristina, vedova di Matteo || Cosmerovio, stampatore di S. M. C.

Pet. in-8°, (IV-) 84 pp. [Acc. 1163[3]

La dédicace du poète, *Donato Cupeda*, est datée de Vienne, 9 juin 1698. Au bas de la p. 9: «Le scene furono rare invenzione del Sig. *Lodovico Burnacini*, Coppiere di S. M. C.» Page 10: «Balli. Nel primo atto, di Prigionieri Battriani rimessi in libertà, concertato dal Sig.r *Francesco Torti*, Maestro di Ballo di S. M. C. Nel secondo, di Pastorelli, concertato dal Sig.r *Claudio Desoffer*, Maestro di Ballo di S. M. C. Nel terzo, di Aure, ed Albori, concertato dal Sig.r *Simon Pietro della Motta*, Maestro di Ballo di Corte di S. M. C.» Suivant Eitner, l'opéra aurait déjà été représenté à Vienne en 1695.

28. La Forza || Dell' Amor filiale. || Drama per musica || nel giorno || del gloriosissimo nome || della S. C. R. M.tà || dell' Imperatore || Leopoldo I. || Sempre Augusto. || Per comando || della S. C. R. M.tà || dell' Imperatrice || Eleonora, || Maddalena, || Teresa. || L'anno M. DC. XCVIII. || Posta in musica dal S.r *Antonio Draghi*, || Maestro di Cap. di S. M. C. || Con l'Arie per li Balletti del S.r *Gio: Gioseffo* || *Hoffer*, Violinista di S. M. C.

Vienna d'Austria, || appresso Susanna Cristina, vedova di Matteo || Cosmerovio, stampatore di S. M. C.

Pet. in-8°, 86 pp. [Acc. 1163[2]

La dédicace du poète, *Donato Cupeda*, est datée de Vienne, 15 novembre 1698. Au bas de la p. 11: »Le scene furono rare invenzioni del Sig. *Lodovico Burnacini*, Coppiere di S. M. C.» Au bas de la p. 12: «I Balli furono eccellentemente concertati dal Sig. *Francesco Forti*, Maestro di Ballo di S. M. C.»

1706.

29. Endimione || Favola per musica. || Nel giorno del gloriosissimo nome || della S. C. R. M. || dell' Imperatrice || Amalia, || Wilhelmina, || Per comando || della S. C. R. M. di || Giuseppe I. || Imperator de' Romani, || sempre Augusto. || Dell' anno M. DCCVI. || Poesia del Sig. *Francesco de Lemene* Nobile || Lodigiano. || Musica del Sig. *Giovanni Bononcini*, Composi- || tore in servizio di S. M. C. || Con l'Arie per i Balletti del Sig. *Gio Gioseffo* || *Hoffer*, Violinista di S. M. C.

Vienna d'Austria. || Appresso gli Heredi Cosmeroviani della Stam- || peria di S. M. C.

Pet. in-8°, 71 pp. [Acc. 1163 8

Remaniment, suivant l'avis au lecteur, du poème original. Au bas de la p. 4: «Le scene furono rare invenzione del Sig. Baron *Ludovico Burnacini*. Coppiere di S. M. Cesarea.» Au bas de la p. 6: «Li Balli furono eccellentemente concertati dal Sig. *Claudio Gio. Appelschoffer*, Maestro di Ballo di S M. Cesarea.»

1708.

30. Mario || Fuggitivo. || Drama per musica || da rappresentarsi || alle || Sac. Ces. Reali || Maestà || nel || Carnevale || dell'anno M. DCC, VIII. || Poesia del Sig. *Silvio Stampiglia*, tra gli Arcadi *Pa-* || *lemone Licurio*, Poetà di S. M. C. || Musica del Sig. *Gio. Bononcini*, in servizio di || Sua Maestà Cesarea. || Con l'Arie per i Balli del Sig. *Gio. Gioseffo Hof-* || *fer*, Direttore della Musica instrumentale di S. M. C.

Vienna d'Austria. || Appresso gli Heredi Cosmeroviani della Stam- || peria di S. M. C.

Pet. in-8°, 84 pp. [Acc. 1163 7

Au bas de la p. 6: «Le scene furono rara invenzione del Sig. *Antonio Beduzzi*.» P. 7: «Balli . . . furono vagamente concertati il Primo, e il Terzo dal Sig. *Tobia Gumpenhuber*, e il Secondo dal Sig. *Gio. Pietro Rigler*, Maestri di Ballo di Corte di S. M. Cesarea.» Suivant Eitner (Quellen-Lexikon, V, 169), les ballets de Hoffer ne datent que de 1695-1703.

1709.

31. Chilonida. || Dramma per musica || nel felicissimo giorno natalizio || della S. C. R. M. || dell' Imperatrice || Amalia Wilhelmina. || Per comando || della S. C. R. M. || di Giuseppe I. || Imperador || de' Romani, || sempre Augusto. || L'anno M. DCCIX. || Posto in musica dal Sig. *Marc' Antonio Ziani*, || Vice-Maestro di Cappella di S. M. C.

Vienna d'Austria, || appresso gli Heredi Cosmeroviani della Stamperia di || Sua Maestà Cesarea.

Pet. in-8°, 85 (-1) pp. [Acc. 1163 8

Remaniement d'un poème de *Nicolò Minato*. Au bas de la p. 7: «Le scene furono invenzione del Sig. *Antonio Beduzzi*, Secondo Ingegniere tea-

trale di S. M. C.» P. (86): «I Balli furono eccellentemento concertati: Il primo dal Sig. *Tobias Gumpenluber*, il Secondo, e terzo dal Sig. *Gio. Pietro Rigler*, Maestri di Ballo di Corte di Sua Maestà Cesarea.» La date de l'opéra n'est pas indiquée par Eitner.

1710.

32. Caio Gracco. || Drama || per musica || rappresentato || alle || Sac. Ces. Reali || Maestà || nel || Carnevale || dell'anno M. DCC.X. || Poesia del Sig. *Silvio Stampiglia*, trà gli Arcadi *Pa-* || *lemone Licurio*, Poeta di S. M. C. || Musica del Sig. *Gio. Bononcini*, in servizio di || Sua Maestà Cesarea.

Vienna d'Austria, || Appresso gli Heredi Cosmeroviani della Stam- || peria di S. M. C.

Pet. in- 8°, 88 pp. [Acc. 1163 5

Au bas de la p. 7: «Le scene furono rara invenzione dèl Sig. *Francesco Galli* detto *Bibiena*, Primo Ingegniere teatrale di Sua Maestà Cesarea.» La p. 8, nous fait savoir que le *Combattimento* dans la pièce avait été réglé par «*Domenico la Vigna*, Maestro d'Armi di Sua Maestà Cesarea», et que des trois ballets, les deux premiers étaient *concertati* «dal Sig. *Pietro di Simone Levassori la Motta*, Maestro di Ballo di Corte di Sua Maestà Cesarea», et le troisième «dal Sig. *Alessandro di Phillebois.*»

Pascal Taskin.

Par

Ernest Closson.

(Bruxelles.)

Chacun sait que l'histoire du piano comporte trois phases différentes, correspondant aux trois types organologiques du clavicorde, du clavecin et du piano. Ces trois phases se pénètrent d'ailleurs, le clavecin, arrivé à son suprême développement, étant resté en usage jusqu'à la fin du XVIIIème siècle, près de cent ans après l'invention du piano, et le clavicorde lui-même, dont on fait remonter l'origine au XIVe siècle, s'étant maintenu dans certains cercles jusqu'à la même époque. Le principe du clavicorde est la corde frappée, celui du clavecin la corde pincée, celui du piano de nouveau la corde frappée. Le vrai prédécesseur du piano est donc le clavicorde, l'intervention du clavecin constituant, dans ce long développement, une sorte d'*intermezzo*. Mais au point de vue historique, c'est lui qui joue le principal rôle. D'une part, en effet, ses brillantes qualités sonores ne tardèrent pas à lui assurer l'avantage sur le clavicorde, au timbre plus délicat et plus souple, mais à la sonorité infiniment plus faible; de l'autre, le principe du piano — le timbre abominable des anciens pianos l'atteste, — devait at-

tendre, pour produire tout son effet utile, nos modernes perfectionnements industriels.

De tout quoi il résulte qu'en faisant abstraction de la période moderne, c'est le clavecin qui, dans le développement de la littérature des instruments à cordes avec clavier, joua le rôle le plus important. C'est à lui que, pendant deux cents ans, les plus grands maîtres de l'art confièrent leur inspiration. Dans un autre domaine, c'est encore lui qui, entre tous les autres instruments de musique, bénéficia le plus du faste ornemental déployé, précisément à l'époque de sa plus grande efflorescence, dans l'industrie du meuble; c'est sur lui enfin, plus que sur tous les autres engins sonores du temps, que se porta l'effort des admirables générations industrielles du XVIIe et du XVIIIe siècle, qui s'ingénièrent successivement à corriger ses défauts et à suppléer à ses irrémédiables lacunes expressives.

S'il est intéressant de constater la part importante prise par les artisans des provinces belges dans cette facture du clavecin, qui occupait une place considérable dans les anciennes industries d'art, il l'est davantage encore d'observer que, dans toute l'Europe septentrionale, elle se limite pour ainsi dire, à un siècle de distance, par des Flamands et un Wallon, ici Taskin, là les Ruckers.

On connaît la merveilleuse efflorescence artistique, industrielle, commerciale, qui, de la fin du XVIe à la seconde moitié du XVIIe siècle, entoura Anvers d'un si glorieux éclat. L'industrie qui nous occupe trouva dans la métropole un de ses centres les plus actifs. Les facteurs de clavecin successivement affiliés à la gilde artistique de St Luc furent bientôt en nombre assez grand pour nécessiter l'organisation d'une section spéciale de la gilde [1]).

C'est là qu'opérèrent, du dernier tiers du XVIe siècle au premier tiers du XVIIe siècle, les Ruckers, père, fils et petit-fils, les plus célèbres facteurs de leur temps, dont les excellents et somptueux instruments, avec leurs devises pieuses, leur marqueterie, leurs peintures où passa le pinceau de Rubens, leurs frises délicates imprimées par Plantin, illustrèrent dans tous les pays civilisés la rosette frappée d'un génie ailé, marque des Ruckers [2]).

Comment cette prospérité fit-elle place, le siècle suivant, à un complet marasme? Ce n'est pas ici le lieu de l'examiner. Toujours est-il que la

---

1) Voir, sur l'activité des anciens facteurs anversois, De Burbure, *Recherches sur les facteurs de clavecins et les luthiers d'Anvers*, Bruxelles, 1863.

2) Voir notre article Ruckers, dans la Biographie nationale de Belgique, t. XX. Les anciens historiens de la musique ont attribué aux Ruckers l'invention de la plus grande partie des perfectionnements que l'on signale à cette époque dans le clavecin. La critique moderne a montré qu'il fallait en rabattre, et que les plus importantes parmi ces innovations se trouvaient déjà réalisées avant eux. (Voir notamment Krebs, *Die besaiteten Klavierinstrumente bis zu Anfang des 17. Jahrhunderts* (*Vierteljahrsschr. f. Musikwissensch.*, t. VIII).) Mais ces légendes mêmes montrent de quelle réputation jouissaient les célèbres artisans anversois qui, indépendamment de leurs inventions contestées, se signalent par les mérites de leur fabrication et par une activité productive extraordinaire. D'après une statistique de Hipkins, complétée par Galpin et Miss Hipkins, dans le Dictionnaire de Grove (art. Ruckers), non moins de 94 instruments des Ruckers existent encore dans les collections contemporaines. — Soit dit en passant, on peut regretter que dans l'édit. nouvelle de Grove (1910), cette statistique fort utile, indiquant les possesseurs «actuels» des instruments, n'ait pas été mise à jour d'une manière plus attentive. On y note bien la dispersion récente de la collection Pley à Bruxelles, mais celle de Régibo à Renaix, dispersée depuis treize ans, est renseignée comme encore existante.

décadence fut rapide et parut irrémédiable, puisqu'on peut dire que, de nos jours seulement, la facture nationale des instruments à cordes et à clavier a repris l'essor. Mais vers la fin du XVIIIe siècle, elle était complètement aux abois; le protectionnisme le plus exorbitant ne parvint pas à la garantir contre la concurrence étrangère, et c'est à l'étranger même que devait se signaler l'artisan auquel sont consacrées ces pages.

* * *

La famille Taskin compte, du XVIIIe au XIXe siècle, plusieurs représentants dont les prénoms analogues peuvent donner lieu à confusion. Commençons donc par résumer la biographie, d'ailleurs peu compliquée, de ces différents personnages.

Pascal-Joseph Taskin, le vieux (celui qui va nous occuper tantôt), est originaire de Theux[1]), petite ville située entre Verviers et Spa et faisant partie, avec cette dernière localité, de l'ancien marquisat de Franchimont. Il naquit, en 1723[2]), de Jean Taskin et son épouse Jeanne Rivier. On ignore s'il s'était déjà exercé dans la facture instrumentale avant de quitter le pays natal. Toujours est-il qu'il émigra de bonne heure et, à l'exemple de tant de ses compatriotes[3]), se rendit à Paris, où il entra dans l'atelier du réputé facteur de clavecins François-Etienne Blanchet[4]), rue de la Verrerie, «vis-à-vis la petite porte de St Merry[5])». Blanchet décédé, Taskin reprit les

1) Et non de Spa, comme dit de Reiffenberg, ni de Liège, comme disent Fétis (*Biogr. univ.*), Pontécoulant (*Organographie*), Marmontel (*Histoire du piano*), Pavard (*Liégeois célèbres*), Gallay (*Un inventaire sous la Terreur*), lequel en outre le fait naître en 1730.

2) Acte de baptême, d'après Becdelièvre (*Bibliogr. liégeoise*): *Hac 27ma 1723 baptisatus fuit Paschasius Josephus filius legitimus Joanni Taskin et Joannae Rivier conjugum. Susceptoribus Joannae Paschasis Beaumont et Domicella Isabella Ursula Wolff* (Theux, registre N° 5, p. 13).

3) De Limbourg, citant Grétry, Taskin, les Grandjean (oculistes du roi), remarque: «Ces artistes distingués sont accueillis au milieu de Paris, où on ignore leur patrie; et leurs talents sont honorés par toute l'Europe. Les récompenses sont, dans les grandes villes, une amorce qui y attire la plupart des Liégeois, dont le génie est fait pour prendre un vol plus haut que dans ce petit pays». (*Amusements de Spa*, t. I).

Au sujet du même Taskin, l'*Avant-coureur* (journal de la Révolution liégeoise) honore dans les Français «un peuple d'artistes qui, se dépouillant de tous sentiments de rivalité, voyent (*sic*) avec plaisir un étranger occuper une place distinguée qu'un droit national semblait réserver à un Français. Mais les artistes, comme les hommes de lettres, ne connaissent de patrie que celle où règne (*sic*) les talents, ils oublient les droits que les préjugés consacrent pour ne reconnaître dans M. Taskin que le citoyen des arts».

Le fait est que les Wallons de l'Est éprouvèrent toujours une attraction vers Paris qui leur offrait, avec le champ le plus favorable à leur activité, un milieu presque patrial, par la similitude linguistique et l'analogie du caractère national. Cette tradition n'est pas perdue, comme le prouve l'exemple de César Franck, des violonistes Parent et Debroux, et de tant d'autres Wallons acclimatés à Paris.

4) «Blanchet surpassa ses confrères par le son agréable et la légèreté de ses claviers. Il excella aussi dans l'art d'agrandir les clavecins flamands, auxquels il ajouta quatre notes au grave et à l'aigu.» (Constant Pierre, *Les Facteurs d'instruments de musique*). Van der Straeten (*La Musique aux Pays-Bas*, t. III, p. 338), renversant les rôles, fait erronément de Blanchet l'élève de Taskin.

5) Une incertitude se présente au sujet du domicile de Taskin. Laborde, qui écrit en 1780, le renseigne encore comme étant établi rue de la Verrerie; un piano de 1786 porte l'adresse: «39, rue des Bourdonnois à Versailles», mais un piano de l'année suivante indique de nouveau l'adresse parisienne. Taskin aurait-il été

affaires et, plus tard, épousa la veuve de son maître, dont l'atelier n'avait fait que prospérer sous sa direction. C'est en 1768 qu'il construisit son clavecin «à buffle» et, dès lors, sa réputation s'étendit rapidement. Le facteur Chiquelier[1] lui confia la construction d'un nouveau clavecin de sa façon[2]. Il fut, en 1775—1776, le dernier juré-comptable de l'ancienne corporation des faiseurs d'instruments, supprimée en février de cette même année[3], au course de laquelle Taskin construisit son premier piano; en 1784, il figure comme «supplément aux maîtres de musique» et, en avril 1791, comme accordeur dans le personnel de l'Ecole royale de chant, berceau du Conservatoire de Paris[4]. C'est sans doute par Chiquelier, facteur des instruments du Roi et garde des instruments royaux, que Taskin parvint à ses charges officielles. Il donna, *dit-on*, des leçons de clavecin à la Cour de France et reçut la survivance de la charge de Chiquelier comme garde des instruments, fonctions qu'il exerça en effet de 1781 à 1790.

En outre, après la mort de Chiquelier, le roi offrit à Taskin le titre de facteur des instruments de la Cour, mais l'artisan refusa pour pouvoir se consacrer entièrement à ses travaux et, se trouvant sans descendance, fit admettre à sa place son neveu et élève Pascal-Joseph[5].

En 1788, il présenta à l'Académie le nouveau piano dont il sera question plus loin et, en 1790, construisit sa harpe-psaltérion *Armandine*. La date de sa mort est controversée. Mendel et Reissmann[6], Viotta[7], Weber[8], Chouquet[9] indiquent 1793, Fétis[10], Bernsdorff[11], Becdelièvre[12], C. Pierre[13], Riemann[14], Grove[15] 1795. Or, c'est la première date (le 9 février) qui est la bonne, comme qu'il ressort d'une lettre que nous publions plus loin, ainsi que de la mention suivante, extraite des listes d'allocations payées au personnel de l'Institut national de chant et de déclamation:

établi passagèrement à Versailles, ou peut-être s'agirait-il ici du neveu et successeur de l'artisan, Pascal-Joseph?

1) Grégoir, avec sa suffisance habituelle, assure (*Les Artistes musiciens belges*, Supplément) que «ce facteur est inconnu aux biographes». En quoi il se trompe, Chiquelier étant longuement cité dans Laborde, *Essais* (1780), t. I, p. 345.

2) Instrument dans lequel, suivant l'explication assez obscure qu'en donne Laborde, la division enharmonique de l'octave se combinait avec le système du tempérament.

3) Constant Pierre, *Les Facteurs d'instruments*.

4) Id., *Le Conservatoire national de musique de Paris*.

5) Il y a ici certaines confusions chez les biographes. De Limbourg (*Amusements*) et de Villenfagne (*Histoire de Spa*) qualifient Taskin le vieux non seulement de «garde des instruments», mais aussi de «facteur de la Cour de France»; les deux charges n'appartenaient pas nécessairement au même titulaire.

6) *Musikal. Conversationslexikon*.

7) *Lexicon der Tonkunst*.

8) *Bibliogr. verviétoise*.

9) *Catal. du Musée du Conserval. de Paris*.

10) *Biogr. univers*.

11) *Universallexic. der Tonkunst*.

12) *Bibliogr. liégeoise*.

13) *Les Facteurs d'instruments*.

14) *Musik-Lexik*.

15) *Dictionary*, artic. *Taskin*, par G. Chouquet. L'erreur de celui-ci, qui ailleurs (4) donnait la date exacte: 1793, est d'autant plus surprenante qu'il affirme ici avoir rectifié les biographies antérieures d'après des papiers de famille.

Quartier de Janvier 1793, an II.

... Pascal Blanchet, accordeur de clavecins, qui faisait le service de son beau-père Pascal Taskin, *décédé depuis trois mois.*

Le 11 avril *1793.* (s.) Gossec[1]).

Une correction manuscrite pratiquée dans Becdelièvre par le bibliomane bien connu Ulysse Capitaine indique également l'année 1793.

* * *

Malgré sa célébrité, Taskin n'avait pas oublié son pays. Dans les lettres dont il sera question plus loin, on le voit s'intéresser à de jeunes concitoyens étudiant à Paris, solliciter pour eux des secours, prodiguer des conseils; il s'inquiète des industries locales, discute longuement des travaux de voierie, se charge pour ses compratiotes d'une foule d'achats et d'expéditions, qui l'induisent en une véritable comptabilité. Ses compatriotes, de leur côté, ne l'avaient pas perdu de vue. On lui adresse des plumes de corbeau pour la fabrication de ses sautereaux; on célèbre, dans les journaux du crû son génie industriel; le prince-évêque, Vellbruck, — que Taskin devait qualifier plus tard de «petit tyran», — s'était fait venir, en 1783 et 1784, trois clavecins de sa fabrication[2]) (tout comme le roi de Prusse commandait, vers la même époque, trois clavecins à Broadwood de Londres) et, en 1786, la Société d'Emulation le nomma membre honoraire.

Les lettres (inédites) dont nous venons de parler sont en possession de M. Albin Body, le savant archiviste de la ville de Spa, et de M. le chevalier Philippe de Limbourg, à Theux, qui ont bien voulu nous les communiquer. Datées de 1765 à 1791, elles sont adressées au docteur J. Ph. de Limbourg[3]), à Gérard Deleau[4]) et au fameux abbé Jehin[5]). Elles montrent, comme on le verra, un homme rien moins que lettré.

---

1) C. Pierre, *Le Conservat. nation. de musiq. de Paris.*

2) M. Albin Body nous communique à ce sujet les lignes suivantes, publiées dans les Annonces de Spa (*Liste des étrangers qui sont venus aux eaux minérales de Spa pendant la saison de 1789*):

A vendre un clavecin à deux claviers de cinq octaves, avec quatre rangées de sauteraux garnis en Buffle; les deux unissons et la petite octave en plume; les variations sont en cinq parties et se font avec les genoux. Il est orné d'une très belle Peinture et d'un beau vernis.

Ce clavecin, fait par le fameux Pascal Taskin, facteur de clavecins de Louis XVI, et garde des instruments de sa Chambre, est d'une toute nouvelle Invention fort approuvée par les premiers connaisseurs de l'Europe.

S'adresser chez M. Goffart, à la Tête d'Or, rue du Pont, à Liège.

Ces lignes suivent celles relatives à la vente d'un carosse de gala signalé comme appartenant au prince-évêque (Hoensbroech, successeur de Vellbruck), qui «liquidait» aux approches des armées révolutionnaires; elles se rapportent donc bien à l'un des instruments dont il est question ci-dessus. Nous avons fait de vaines recherches pour connaître le sort ultérieur de ceux-ci.

3) Jean-Philippe de Limbourg, chevalier du Saint-Empire, maître de forges, docteur en médecine de l'Université de Leyde, bourgmestre de Theux, né à Theux le 19 octobre 1726, y décédé en 1811. Membre d'un grand nombre de sociétés savantes, il publia de nombreux travaux, intéressant surtout les eaux de Spa, dont il avait fait une étude spéciale.

4) Bourgmestre de Spa et tenancier des jeux.

5) Jehin (Thomas-Joseph), dit l'abbé Jehin, né à Theux le 10 juin 1732, religieux bénédictin au monastère de St. Hubert, décédé à Spa le 23 juillet 1806. Connu pour sa participation à la Révolution liégoise, dans laquelle il joua un rôle important au pays de Franchimont; esprit combatif, il publia de nombreux

La première, adressée à de Limbourg, donne d'intéressants détails sur le prix des clavecins et sur l'enseignement musical à Paris avant la Révolution; on remarquera également la note concernant la vie musicale à Mannheim:

A Paris le 6 octobre 1765.

Monsieur

Agréez s'il vous plait mes respects, et l'honneur que j'ai de repondre a votre demande, le prix d'un clavecin neuf, et bon, vient au montant de six sept et huit cens livres[1]), de la fasson de Mr Blanchet facteur de clavecins du roi, qui est le bourgeois pour lequel je travaille; ils sont a grands ravallement, terme de notre vacation[2]), qui s'entant a deux claviers, dont chaque clâvr, est composé de soixante et une touches, lesquelles font, sinq octave chaqu'un, et l'exterieur est une peinture, noir, blan, gris, bleux, verd, ou rouge, avec des plattes bandes, est filets d'or regnant à l'entour et dessus le couvecque en ordres d'archidecture, les meme on peut les trouver de hazard mais rarrement pour quatre ou cinq cens livres et cela à la faveur d'un dêlais de quelque demoiselle entretenue dont un tel present lui seroit resté par reconnaissance: on peut en avoir, fait par d'autres auteurs au prix de quatre et sinq cens livres neuf, et vieux ou hazard quelque cent livres de moin, mais se sont des ouvrages a y faire des dépenses, il m'en est déja passés entres les mains pour y coriger quantités de deffauts: celui qu'on vous présente pour dix écûs argant du païs n'est point cher, si son armonie est bonne, j'en ay été voire plusieurs a vervier dont on vouloit me les vaudres beaucoups plus cheres ... Et quand au maitres de musique pour le clavecin Mr Tourneur est celui qui donne leçon a la cour[3]) j'ai tres souvant l'honneur de le voire et lui parler les leçons qu'il vient donner en ville sont de huite neuf et dix livres, Mr et Madame couperins sœur et beaufrère de Mr Blanchet[4]) le donnent a six livres la leçon pour ses dernier je me flatte qu'ils auront grande attention pour moi pour en diminuer le prix, les Messieurs Balbade[5]), Dufly[6]) et le Grand[7]) ce les meme prix, voila ceux qui sont certainement les meilleurs Maitres de paris; il y en a d'autres qui je connois tres scavant, que leurs réputations non pas encore trouvé jour a se procurer des connoissances pour etre en réputation comme ses autres, et qui néanmoint leurs leçons sont bonne et le donnent pour trente quarante sinquante sous, et un écu suivant les moiens de leurs écolliers, il y a une attention à faire c'est qu'il faut à touts ces maitres que les écolliers soient munis de leurs instruments et un clavecin se loue par mois douze livres et l'épinette six livres; si s'est une personne qui veuille apprendre ces parties de musique, et qui soit dans

---

écrits relatifs aux évènements qui se déroulèrent dans la principauté de Liége à la fin du XVIIIme siècle (A. Body).

1) Rappelons, pour l'intelligence de ces chiffres et de ceux qui suivent, que la livre française du temps équivaut à un peu moins d'un franc de notre monnaie, le sou à un peu moins de dix centimes, l'écu à frs. 5.82.

2) Nous y reviendrons plus loin.

3) Le Tourneur, maître de clavecin de la dauphine et de Mesdames de France. Aux termes d'un brevet lui conféré en 1765, il continue à contribuer à leurs amusements «depuis près de vingt ans.» A cette époque, il touche 1500 ₶ d'appointement comme professeur de la dauphine (L. de la Laurencie).

4) Elisabeth-Antoinette Blanchet, qui épousa l'organiste Armand-Louis Couperin (1725—1789), petit-fils d'un oncle du «grand» Couperin; elle-même organiste distinguée.

5) Compositeur, organiste du Roi, 1729 à 1799.

6) Duflitz, organiste, claveciniste et compositeur pour ce dernier instrument. Il possédait «beaucoup de légèreté dans le toucher et une certaine mollesse qui, soutenue par des grâces, rendait à merveille le caractère de plusieurs de ces pièces» (Daquin, *Siècle littéraire de Louis XV*, dans Pougin, suppl. à la *Biogr. univ.* de Fétis).

7) Probablement J. P. Legrand, maître de clavecin et organiste de St. Germain des Prés, auteur de sonates dans le style de Phil.-Emm. Bach (L. de la Laurencie).

le cas de ménager les depenses, pour lors il seroit plus a propos d'aller a Maanhem en palatin, la musique de cette cour ne sede rien a celle de paris, se sont touts des scavans, parce que cette cour a fondé a perpetuités des fortes pensions, a ses messieurs, et leurs leçons sont de douze quinze seize et vingt sous argans de leurs païs, je le scay d'un amis qui a parlé a un . . .

La fin de la lettre, caractéristique pour l'époque, fait pressentir ce qu'on lira plus loin; c'est sûrement un disciple de Voltaire qui écrit:

La cour et le sage parlement sont toujours fort occupés a tacher d'annuler les faux prejugés dont une multitude de gens attachés à l'heronné société font des efforts pour accrediter leurs mauvais et obstinés sentiments, ces premier ramenneront autant qu'ils le pouront l'église a sa primitife coutume en detruisant l'affreuse commairse qui la desonhore depuis si longtems et que la sage conduite de nos freres separés nous fait voire que l'interest seul a fomentés les nombres de touts ces nouveaux commendemants de croire a des miracles qui ne sont que supposé . . .

D'autres lettres à de Limbourg touchent directement à l'activité industrielle de Taskin. Nous y viendrons plus loin. Dans les lettres à Deleau, on trouve mention des clavecins fournis à Vellbruck. Du 5 avril 1783:

Il y a actuellement un clavecin en route pour le prince de liege, je suis charmé que cet evecque respectable aime les arts cela est peu commun dans la place qu'il occupe aussi en est-il plus grand.

L'épiscopal client est encore «respectable». Du 6 avril 1784:

Monsieur

Par l'occasion d'un clavecin que je vient d'envoier à notre prince de liège les derniers jours du mois passés, j'y ay joint soixante douzaine de dez a sept livres la douzaine fait la somme de quatre cents vingt livres que je vous prie de vouloir bien écrire a notre conte . . .

Taskin, à cette époque, devait déjà être venu revoir sa ville natale:

Je vous réitère un million de remerciements de toutes les honnêtetés que j'ai reçues chez vous, ainsi que les miens. Je me propose, dans quelques années, d'y aller moi seul et que j'aurai plus de loisir de vous voir, connaître et examiner Spa et ses environs charmants.

Dans une lettre du 16 juillet de la même année, il fournit au bourgmestre des renseignements sur quelques-uns de ces filous de haute marque qui pululaient chaque saison aux jeux de Spa: «On ne connaît ces messieurs que sur des couleurs très vagues, en un mot il y a toute apparence que Montauban est ces associés sont une clique de peut de chose (*sic*), de même que le domicile dédeline dans une entresolle et une apparence d'une négociation assez suspecte, tout le cartier n'en augure pas grand chose . . .» Il espère «que vous aurez receu les soixante douzaine de déz que je vous ai envoié vairs la fin de mars de cette année, par l'occasion que j'us d'envoier un clavecin à votre défun prince . . .» La lettre se termine par cette phrase ultra-moderniste: «Messieurs vos fils ne viendront-ils jamais voir cette grande ville, ainsi que nos spectacles? *Il faut un jour leur permettre cette petite débauche* . . .»

Taskin était le fournisseur attitré de Deleau. Du 15 juin 1787:

Je viens de faire mettre aux voitures public deux pintes de vernis fait pour mettre sur le cuivre et fers dorés est emballé dans une caisse forte . . . ainsi qu'on été envoiés les assortiments de papier de tapisserie vairs le dix ou douze du mois

dernier ... les cinq carquasses des lustres vont partir au premier jour de la semeine prochainne ...

En cette même année, il envoie à Deleau un compte qui se chiffre par 1429 ℔. A de Limbourg, il envoie des livres et des instruments de précision.

Mais voici le moment de la Révolution; et ici, la correspondance de Taskin devient tout à fait suggestive. Tandis que son rival Sébastien Erard s'en allait tranquillement à Londres attendre la suite des évènements, Taskin, septuagénaire, se railla aux idées nouvelles et se jeta dans la mêlée avec l'impétuosité propre aux habitants de son petit pays, dont il entreprit de hâter l'émancipation. Un clan de révolutionnaires liégeois fonctionnait à Paris. L'ancien garde des instruments du Roi le fréquenta sans aucun doute et y fut endoctriné.

Ci-dessous un extrait caractéristique d'une lettre à de Limbourg, 18 mai 1789; l'ancien fournisseur de l'évêque de Liège est devenu un anticlérical résolu:

... on ne s'assure point la douce esperance de voir terminer le touts, sans peut etre dit-on, voir encore des cruelles rivoltes, la provence et surtout Marseille, la bretagne et la normandie sont échauffés excessivement, d'etre dés si longtemps fatigués des subsistes accablantes, de manière qu'il y aura aux etats generaux des débas des reformes et des regles nouvelles, qui comme on espere honnoreront la nation, tous es esprits sont d'accords actuellement, et c'est une verité reconnue, que ce n'est pas un bien de tenir la classe moyenne et la basse, sous une presse aussi affligente que désonorante pour l'ame sensible on voit clairement a ce jour, qu'un Roi bienfaisant, c'est oublié, de n'avoir pas sûs assez a tant, les horreures qu'ont commis depuis si longtemps, des perfides ministres ainsi que la voille imbésille que nos pères et nous ont eûs jusqu'a ce jour mais qui actuellement est *dechiré*, on vas arrettés, l'avarice et les vols sourt et caché de ces gens d'eglise ... Et la lumière sans voille devenant toujours plus pure, guideras nos pieds sur ces vers rongeur, qui minent les blés et jusqu'a l'avoine des malheureux. Et nous meme notre famille ma grande mere *maternelle* qui a vecûs quatre vingt et dix neuf ans étois cousine assez près a Mr le trefoncier de *charneux* et que toute sa vie il promettois a ma grande mere qu'il nous restituerest la ferme de charlecheche, a gauche des haut sarts, et il est mort sans avoir consomés cette acte de justice ... que l'on feuilte toutes les greffes, on trouveras des execrables poliations pris et vollés dans presque toutes les familles par des gens d'églises, un pere mourant assez ignorant pour croire un confesseur fourbe lui faire passer rapidement son ame a travairse les flames illusoires du purgatoire arrachoit parfois du mourant, une donnation quelqonque, hors des mains d'un malheureux fils pleurant la séparation de l'auteur de son etre; hélas que les trois cars des biens qui sont soit disant appartenant a cette bonne mère église, la déshonnore cruellement, mais l'evenement de ce jour nous montre visiblement que la mesure est remplis aux yeux du dieu des dieux ... Il faut prendre garde d'affliger trop avant les hommes car un peuple qui gemit trop sous la tiranie saserdotal et qui est mis en proie a des contributions arbitraires; aujourd'hui le danger pouroit suivre de prés, notre pays es moin heureux qu'autrefois car a peine les pauvres peuvent-ils se procurer par leur travailles un morceau de pain noir pour soutenir leurs pauvres cœurs affligés tandis que le luxe le scandale les révoltent; il n'est plus le temps, de nous faire croire qu'ils font descendre du ciel les forces et le pouvoir de nous opprimer, voyez a quel degré d'avilissement ces ministres soit disant de Jésus Christ nous ont si longtemps réduis cette bien a notre honte que des Sulis, Neker, ces protestants suivent mieux que nous cette doctrine pure et sainte de J. Christ et sans emploiés le fer ni le feu, touts se dirige par la persuation ...

J'ai l'honneur d'etre avec touts les respects possible Monsieur votre tres humble et tres obeissant serviteur

Pascal Taskin.

De cette même période datent les lettres adressées par Taskin à l'abbé Jehin, et retrouvées par M. Body dans des circonstances qu'il a racontées [1]. Elles sont trop longues pour être reproduites *in extenso*, mais nous donnerons ici quelques extraits de ces documents hautement caractéristiques, peignant à la fois l'homme et le milieu.

A Monsieur,
Monsieur l'Abbé Jehin, prêtre et professeur d'éducation à la maison de l'honorable défun M. de Sclessin, à Spa par Liège,

à Spa.

par expres.

Monsieur et cher patriote,

J'ai reçeu votre lettre agréable avec bien du plaisir; elle m'apprend votre bonne santé et votre existence honnorablement assurée, vous êtes heureux de vous trouver en état de remplir les intentions de l'illustre et honnoré Mr de Sclessin, cette fondation éternisse sa mémoire; et nous avons à Rome aussi l'éternel Lambert Darcis [2] auxquels j'ai toujours admiré ces deux hommes immortels, comme les deux chef d'euvres de mon pays; aussi ce dernier pour l'aimer, le connaître et l'embrasser, j'ai fait les frais de faire venir la copie de son busque(!) de rome, tel qu'il est, et que vous avez dû voir à côté de l'autel de la chapelle de l'ospice qu'il nous a fondé pour nous luminer; mon seul regret dans la vie, est celui de n'être pas assez riche pour faire pareille chose à Paris, pour l'instruction des pauvres jeunes gens nés avec des dispositions dans ma patrie et qui très souvent faute de moyens croupissent pour ainsi dire dans le néant. Vous me montrez un perspectif qui je crois deviendra heureux pour le pays de Liège; puisque le roi de Prusse veut bien prendre la défense de nos justes droits; et asseurément les intrigues du petit évêque de Liège ne serviront qu'à prouver combien il sera odieux et méprisable aux yeux de toutes les nations de l'Europe ... Ce sont donc là les ministres de *paix*; non ce sont des ministres de cruauté et leur sang sans contredit est formé du venin de vipères; que l'on ouvre l'histoire, on lira que le sacerdoce fut toujours cruel et que les prêtes ont de touts les temps voulus enchaîner les hommes, par le mensonge et les rois par les armes, de la il sensuit que ce sonts les deux tyran de la terre ... Assurément hoensbrœck [3], par sa perfidie, à la nation, a salis excessivement son nom, il sera écrit en lettre noir dans l'histoire du pays de Liège, on lira que ce prêtre infracteur de nos constitutions et de nos lois a été un embitieux et persécuteur de notre innocence, et surtout Theux et Spa ...

Nous avons actuellement ici la jouissence d'avoir vaincus presque touts les ennemis de l'humanité; j'espère que nous viverons vous et moi, encore assez longtemps pour appercevoir les heureux jours de nos suivants, ensuite nous verrons, si de passer d'une vie à l'autre, est un terme effreïant; quant à moi, je pense que le bon philosophe à cet instant doit fermer les yeux tranquillement. Si votre temps vous donnait le loisir de lire nos panflets, je les envoye de temps à autre à Monsieur de France à Liège, et je lui prie de les faire passer à Theux à nos chers et amis patriotes, vous pouriez vous aboucher ensemble et les lire chaqu'uns l'un après l'autre. On y voit des motions qui parfois sont très instructifs et consolantes pour les opprimés ...

---

1) *Bulletin de l'Institut archéologique liégeois*, t. XXIII, p. 345.

2) «Dans Becdelièvre (Biogr. liég.) *d'Arcis*. Il s'agit ici de la célèbre fondation faite à Rome par le liégeois Darchis, et dont profita entre autres Grétry». (A. Body.)

3) Hoensbroech, prince-évêque de Liège, qui en 1784 remplaça Vellbruck, l'ancien client de Taskin.

J'oublie de vous dire que tous ces gueuts de petits dispotes de l'Alemagne tiennent comme la tigne pour faire exercer sur le peuple liégeois ces actes de despotisme, en voulant rétablir ce petit évêque dans la tyranie ordinaire, car ils craignent pour eux le même sort, et ce pourquoi il ne faut séder rien en faveur de votre obstiné évêque, et vous viendrez à bout de l'amener à jubé, voilà les pensées de nos hommes icy éclairés.

J'ai l'honneur d'être avec tout le respect possible, Monsieur et très cher patriote,

Votre très humble et très obéissant serviteur,

A Paris, le 18 avril 1790. Pascal Taskin.

Mais les évènements marchent avec rapidité. Tout le pays de Liège est en ébulition, particulièrement le marquisat de Franchimont, patrie de Taskin, centre du mouvement ultra-démocratique, — ce que nous appellerions aujourd'hui le parti radical. Les têtes chaudes du marquisat, impatientées des lenteurs du mouvement révolutionnaire, se réunissent à Polleur en un congrès particulier (26 août 1789). On en a assez des ménagements, il s'agit de brusquer la situation; on prétend imposer des députés de la «nation franchimontoise» à l'Assemblée liégeoise, renforcer le parti démocratique par l'adjonction de députés campagnards; on adopte des résolutions extrêmes qui effrayent le tiers lui-même, on rêve la république[1]). Mais il s'agit de manifester ses sentiments révolutionnaires à la Convention, et c'est Taskin qui sera chargé de ce soin. Ci-dessous la délibération du 5 juillet 1790:

Ayant appris, avec Enthousiasme, que, pour célébrer dignement l'Anniversaire du Grand Jour du récouvrement de la Liberté Françoise; l'Auguste Assemblée Nationale de la France a adopté le sublime projet de former le 14. Juillet une Fédération Générale des François armés, et a daigné permettre aux Députés de tous les Peuples de la Terre d'y assister et de s'y croiser en Fréres d'Armes pour la défense et la propagation de la Liberté.

L'Assemblée représentant la Généralité des Citoiens du Marquisat de Franchimont, jusqu'à ce que l'Assemblée Nationale du Pays de Liége soit Organisée et en activité, a arrêté et arrête de commettre et constituer spécialement Mr Pascal Taskin, Citoyen de Paris, originaire de ce Marquisat, et généralement tous les citoiens Franchimontois et Liégeois qui se trouveront à Paris le 14. Juillet, et notamment ceux que la Cité de Liége ou les Députés des Villes et des Campagnes, sous le nom de Tiers Etat du Pays de Liege, pourroient avoir delegués, pour prêter, à l'effet que dessus, avec les François et les Députés des autres peuples, le Serment d'Alliance sur l'Autel de la Liberté, au nom de tous les citoiens du Marquisat de Franchimont, tant comme Corps particulier, que comme partie de la Cité et de la Nation Liégeoise[2]).

Notre facteur s'acquitta à merseille de cette grave mission, comme il ressort de la délibération suivante (29 septembre):

Le Secrétaire aiant communiqué à l'Assemblée deux Lettres de Monsieur Pascal Taskin, qu'elle avoit nommé son Député auprès de l'Assemblée Nationale de la France, Elle a ordonné d'insérer dans le Journal de la Séance les Extraits suivants de ces deux lettres ... et chargé le Secrétaire d'en témoigner toute la reconnoissance possible au respectable Pascal Taskin; l'Assemblée a déclaré d'approuver tous ses gérés et de lui donner derechef plein pouvoir de faire auprès de l'Auguste Assemblée de la France, tout ce qu'il jugera de plus convenable pour l'avantage et la Liberté de ce Pays.

1) Borgnet, *Histoire de la Révolution liégeoise*, t. I. p. 160.

2) Ce document et les suivants sont extraits du *Journal du Congrès de Franchimont* (collection de Limbourg) et ont été signalés par M. Philippe de Limbourg.

Suivent les extraits annoncés des lettres de Taskin:

Messieurs,

Je m'empresse de vous informer du résultat honorable qué nous avons obtenu hier au soir 18. du courant, à l'Assemblée Nationale de France, auprès de laquelle Votre Corps Légal Franchimontois m'a fait l'honneur de me nommer son Député. Je me suis joint à Messieurs Reynier, . . , Députés de l'Etat et de la Cité de Liége etc. et munis de nos Pouvoirs nous nous sommes présentés à la Barre de cette Illustre Assemblée: Mr Reynier y a commencé la Lecture de notre Mémoire; mais quelle surprise Honorable pour Notre Patrie! à peine Mr Reynier en avait-il lu une feuille qu'un Honorable Membre . . . s'est levé et . . . a dit qu'il falloit nous faire entrer dans l'Enceinte au milieu de l'Auguste Assemblée . . . Mr. Reynier a eu ordre de continuer la Lecture du Mémoire, je vous jure, Messieurs et chers Compatriotes, que vous m'avez procuré la plus belle Fête de ma vie: à chaque Phrase du Mémoire qui faisoit mention de la Bravoure et de la Fermeté du Peuple Libre que nous représentons, des claquemens de mains retentissoient. . . soyez assurés Messieurs, que mon zéle et mon activité ne se ralentiront point et que toute ma vie sera vouée au bonheur de ma Patrie. . .

(19 septembre 1790)

De la seconde lettre:

. . . Je ne peus pas vous peindre assez vivement la sensation agréable que notre Députation a fait et fait encore dans Paris, on y admire plus que jamais l'Ame et le Courage de notre Brave Nation, on y abhorre la conduite de cet Evêque exécrable qui a sali et Dégradé son Nom pour toute la Posterité, elle fremira cette Postérité au récit de toutes ses Cruautés; il faut donc mes Braves Compatriotes achever de ternir son nom en se conduisant toujours avec prudence, avec Sagesse . . .

(21 septembre 1790)

Enfin, voici la seconde lettre à l'abbé Jehin, postérieure d'un an à la fameuse délégation. Elle est beaucoup plus longue que la première; le bavardage de Taskin augmente avec son exaltation républicaine.

A Monsieur,
Monsieur l'Abbé Jehin, vicaire à la parroisse de Saint Hilaire,
à Givet.

Paris, le 16 novembre 1791.

Monsieur et très Zélé patriote,

Personne ne peut assurément juger plus scainement que vous, de tous les tirans de l'heurope, puisque l'expérience vous a frappé plus ignominieusement que tout autres; mais que pourai-je vous dire à cela de plus véridique, que de vous dire que le peuple est lâche; il veut pour ainsi dire, être gouverné et mené sous une verge de fer, puisqu'il est maintenant visible à toute l'heurope entièr que nous sommes arrivé à un moment heureux, où le peuple partouts peut se lever et brisser au même instant ses chaînes, car qui de nous, mon vrai ami, ignorant comme savant ne sent pas ses forces; hélas si la lâcheté des allemands, quoique bas et rampant, voulait s'éveiller et prendre feu avec nous, je dis seulement ceux de la grande masse qui sont les plus souffrans sous la presse de leur despote, s'ils veulent comme nous escouer leurs chaînes homicides, nous serions alors partoute la terre assuré de la victoire; mais non, mon vertueux ami, nous ne pouvons espérer ce beau jour; j'ai comme bien d'autres suivis pas à pas les hommes, et surtout ceux de mon pays, j'y ay vus des *braves*, et j'y ay vus des lâches qui ont cherché même des enclumes pour river leurs chaînes; cependant les franchimontois, soustraction faite de leurs pouris et gangrainés membres, ils ont étés ceux de touts les hommes que les lorriés ont pris les plus profondes racines, de sorte que les hommes éclairés qui écrirout notre histoire, ne pourront assurément se dispenser de les mettre au premier rang, aux annales de la postérité . . .

Se sera la France qui sera la boussole de l'univers entier car n'en doutez pas mon respectable ami, nous avons vainqu'us et nous vainqueront encore s'il le faut les bastilles du dehors comme nous avons vaincus celles du dedant; la victoire n'a nullement chancelé quoi qu'en disent nos ennemis du dedans et du dehors nous sommes à cet égard comme ont été les bons et anciens Romains, nous ne séderons pas la palme aux Barbares et avilissants tirands qui ont malheureusement eus les forces jusqu'ici de nous humilier sur cela; gloire et hommage soit rendus aux immortels philosophes: Rousseau, Voltaire, Mably, etc., etc., etc., et tant d'autres qui ont combattus et renversés tous les écrits de vos ténébreux et incompréhenssibles sophimes; grand Dieu donné nous à connoître par votre être tout puissant la manière et le moiens de faire rentrer en eux-mêmes vos ministres, je dis vos *prêtres dévorant* qui boivent à long trait, le sang de leurs frères qui plus visible que le votre ne le boivent plus . . . Encouragés autant que vous pourez les liégeois nos frères, et dites leurs que le règne de leur petit tirant ne sera pas long... J'ai la douleur de voir dans notre petit pays, des divisions de partis, et dont le plus faible a soutenu et soutient encore le meilleur de touts, de renverser et annuler à jamais leurs perfides états; à cet égard, les franchimontois ont la judiciaire la plus pure et la mieux vue, une assemblée nationale, voilà le seul et unique moyen de soustraire à jamais cette fourmillière de despote et tiran, qui ont toute la vie mangés les biens des pauvres peïsants[1]...

Nous n'avons aucun détail sur la fin du célèbre facteur, devenu un politicien burlesque, un vague fantoche de la Révolution. Ci-dessous quelques extraits de la lettre (inédite également)[2] par laquelle une dame Despau, qui avait vraisemblablement remplacé l'épouse de Taskin, annonce au citoyen Dethier[3] le décès de celui-ci:

Paris, ce 18 février 1793.

Citoyen et ami,

Je viens de perdre tout ce que j'avois de plus cher et pour comble d'infortune, l'on m'a mis à la porte, contre toutes les loix divines et humaines. Je pouvais m'y opposer, mais ayent perdu ma tête et ma raison, j'ai cédé à mes oppresseurs; je ne sais si mon ... vous a parlé comme à un ami ou s'il vous a tais ses intentions à mon égard. Il a voulu les remplire, mais trop tard, les loix nouvelles si sont opposé, et je suis restée doublement malheureuse, jatand mon sort de parents impitoiables, je suis à plaindre mon cher ami, daigné maider de vos conseils; votre ami vous en prie, ce sont ses dernières paroles, écrivé moi sans crainte, et dites-moi si je puis agir de même: je vous écriroit plus en détail dans ma première. L'on doit lever le celé le 22 du courant, l'on m'a fait espérer la validité de mes droits, je le ignore. Jatant une lettre de vous sitôt que vous le pourré, je suis Votre amie la plus infortunée,

(s.) L. Despau.

Mon ...[4] est mort je n'ai plus qu'à mourir aussi...

---

1) «Combien ne rencontre-t-on pas, à ce moment, de ces discoureurs présomptueux qui se figuraient avoir l'envergure d'un Mirabeau? Pas d'agglomération qui n'eût alors ses péroreurs. Ils peuplaient la France et la Belgique; et la plupart se fussent volontiers attribué la qualification d'Anacharsis Clots, c'est-à-dire *d'orateur du genre humain.* On retrouve partout la même exaltation, les mêmes sorties véhémentes, les apostrophes au tyran, les invocations à la liberté, semées de mots retentissants qui grisaient le cerveau des auditeurs hébétés.» (Albin Body.)

2) Communication de M. A. Body.

3) Laurent-François Dethier, homme politique et naturaliste, Theux 1757-1843, fit partie du Congrès de Franchimont et du Conseil des Cinq-Cents.

4) La signataire évite de donner à Taskin les noms de «mari,» «époux» ou «amant» et remplace l'appellation par des points. — A noter que Spa, dans le

J'avois écrit au citoyen depresseux le jour que nous croiont le malade sauvé, il le pensoit lui-même, je lui ais faite la lecture de ma lettre avant de la cacheter il me dit ma bonne amie nous iront revoir ensemble tous nos amis, grand dieu j'étois loin de penser que 24 heures après il ne serait plus; adieu, la plume me tombe de main plaigné moi il ne me reste que des yeux pour pleurer si ce n'était Blanchet, je maniroit loin dici; voici mon adresse:
Despau, chez le citoyen Redouté. rue Notre-dame de nazarette, N° 30, au premier.

A la suite figure cette mention, de l'écriture de Dethier: «NB. Mlle De Spau, bonne amie du défunt» et, au revers, cette autre, de la même main: «Triste et inopinée nouvelle de la mort du citoyen Pascal Taskin, reçue au moment où ses bons amis de Theux, Spa, Liége, etc., etc., s'attendaient au plaisir de le voir revenir passer quelques jours agréables au pays délivré de ses ennemis.»

Il n'existe, à notre connaissance, aucun portrait connu et authentique de Pascal Taskin.

Mme Vve Tidens-Onnom, à Theux, dont la famille fut en relations étroites avec le célèbre facteur, possède un portrait à l'huile, non signé, qui, d'après une tradition de famille, est réputé reproduire les traits de Taskin. Nous n'avons aucune raison de mettre cette tradition en doute, mais comme elle n'est appuyée par aucun document, c'est avec les réserves d'usage que nous reproduisons ici le portrait en question, non signalé jusqu'à présent[1]). Il représente, on le voit, un homme au regard vif et assuré, au nez droit, aux lèvres minces; sous le sourire conventionnel commun à tous les portraits du temps se devine une énergie concentrée et cette sorte de vivacité contenue et raidie; assez commune parmi les habitants de la région de Spa. Le bras gauche presse un tricorne, la main droite s'enfonce dans un gilet à fleurs sur lequel s'ouvre un habit vert.

Dans un angle se lit l'inscription suivante: *Comme je layvũ je l'ay peint, à Paris 1762.* Cette inscription vient plutôt à l'appui de l'identification traditionnelle du portrait, la physionomie étant bien celle d'un homme dans la force de l'âge; or, à cette époque, Taskin avait atteint 39 ans.

* * *

patois local, se dit «Spau»; «Despau» (de Spa) a donc bien la physionomie d'un nom du pays.

1) Reproduction photographique due à l'obligeance de M. le Dr Delneuville-Tidens, à Spa.

Nous arrivons à Pascal-Joseph Taskin, neveu du précédent, né à Theux le 20 novembre 1750, fils d'un riche manufacturier. Dès l'âge de 13 ans, il émigra à Paris et entra dans l'atelier de son oncle, dont il devint l'élève.

On a vu qu'en 1772, il reçut le titre de facteur du Roi, qu'il conserva jusqu'à la Révolution, et qu'au début de 1793 il remplaça son oncle comme accordeur à l'Ecole de chant. Il remplit encore les mêmes fonctions pendant le premier semestre de 1795. Toutefois, il ne continua pas longtemps les affaires du vieux Taskin. M. Constant Pierre [1]) note, en effet, qu'un petit-fils de F. E. Blanchet, Armand-François-Nicolas (1763—1818), qui s'occupa de bonne heure de la facture et de l'accord des clavecins, était établi, en l'an IX, rue de la Verrerie 167, ce qui fait supposer qu'il avait repris la maison laissée à Taskin le vieux par son grand-père. Pascal-Joseph décéda à Versailles le 5 février 1829. Il avait épousé, en 1777, Marie-Françoise-Julie Blanchet, fille du vieux Blanchet, devenant ainsi le beau-fils de son oncle [2]). En 1783, il était revenu, avec son oncle et sa femme, visiter le pays natal. De son mariage naquirent quatre enfants, dont deux fils, Antoine-Joseph et Henry-Joseph.

Antoine-Joseph, né en 1778, auquel on attribue des talents distingués comme violoniste, pianiste et chanteur, embrassa la carrière militaire, fit, en qualité d'officier, la campagne d'Egypte, suivit Lauriston en Amérique, se battit à Trafalgar, Saragosse et Wagram, et décéda prématurément, en 1810, des fatigues de la guerre. Avec son frère, nous rentrons dans le domaine musical, mais il semble que nous ayons affaire soit à l'un de ces talents médiocres, éparpillés, qui s'essaient successivement dans toutes les branches d'un art ou d'une science sans réussir dans aucune, soit à l'un de ces enfants prodiges à jamais stérélisés par une éducation de serre chaude, fléau des talents précoces. Né à Versailles le 24 Août 1779 [3]), Henry-Joseph Taskin témoigna dès l'enfance d'une vive sensibilité musicale. Il travailla d'abord avec sa mère, puis avec sa tante, Mme Couperin, débuta à l'âge de neuf ans comme claveciniste, fut nommé page musical de Louis XVI et aborda de bonne heure la composition musicale. Il fut encore professeur de musique, éditeur de musique à Paris et réunit les éléments d'un ouvrage ambitieusement intitulé: *L'état de la musique en France et en Italie depuis le XIe siècle jusqu'à nos jours.* Il décéda à Paris le 4 mai 1852. Comme compositeur, il laissait notamment un concerto pour piano et orchestre, des trios, de la musique pour violon, des mélodies (le tout publié par lui-même) et trois opéras restés inédits. L'excellent baryton Alexandre Taskin (1853—1897), qui appartint pendant quinze ans à l'Opéra-Comique, où il créa

---

1) *Les Facteurs d'instruments.*

2) C'est sans doute à raison de ce mariage que, dans l'extrait des comptes de l'Ecole de chant cité ci-dessus, le facteur est nommé Pascal Blanchet, probablement pour le distinguer de son beau-père et oncle, qui portait les mêmes nom et prénom.

Gallay (*loc. cit.*, p. 429), confondant les deux Taskin, fait erronément épouser la fille de Blanchet par le vieux Taskin. Il confond également (id. p. 102), le vieux Blanchet avec son fils Armand-François, dont il fait l'élève de Taskin.

Plus tard, la même firme réunit les noms de Blanchet et de Roller, — ce dernier, un des fondateurs de la facture contemporaine du piano à Paris. Roller et Blanchet construisirent en 1827, à Paris, le premier piano droit (du genre buffet).

3) Pougin (Supplément à la *Biographie universelle de Fétis*) dit erronément 1778.

de nombreux rôles[1]), et qui termina une carrière brillante comme professeur de chant au Conservatoire de Paris, était un neveu d'Henry-Joseph.

Revenons maintenant, pour ne plus le quitter, à Pascal Taskin le vieux et à son activité industrielle.

* * *

On se trouve arrivé, à l'époque dont il s'agit, au tournant le plus important de l'histoire des instruments à cordes et à clavier: le clavecin commence à céder le pas au piano, de plus en plus perfectionné et qui, en dépit de ses détracteurs, gagne chaque jour des partisans[2]). C'est que, malgré l'état rudimentaire dans lequel il se trouvait — et pour longtemps encore, — le piano possédait sur le clavecin, en vertu de son principe mécanique, un avantage immense, celui du nuancement dynamique, impraticable sur le meilleur clavecin. Rappelons brièvement pourquoi.

Le principal organe du clavecin est le sautereau, plectre mécanique consistant essentiellement en une petite planchette de bois dressée verticalement sous chaque corde et dans laquelle est planté, vers l'extrémité supérieure, une sorte de dard généralement taillé dans la partie cornée d'une plume de corbeau. A l'appui de la touche, le sautereau bondit et le dard pince la corde au passage, puis l'accessoire retombe à sa place par son propre poids; — nous passons sur les détails accessoires de l'étouffement, etc.

Ce qui précède suffit pour faire comprendre comment l'action toute médiate du sautereau, jouant librement (par opposition au mécanisme rigide du clavicorde, où les modalités de l'attaque se répercutaient directement sur la corde, plus encore qu'au piano), rendaient illusoire toute *expression* proprement dite, tout nuancement, le son conservant invariablement le même timbre et la même intensité[3]). A ce grave inconvénient, dont les conséquences sur le style musical furent considérables, on s'efforça de bonne heure de suppléer à l'aide des différents «jeux», faisant entrer en action, à l'appel de registres inspirés de ceux de l'orgue, d'autres rangs de sautereaux. Parmi ceux-ci, les uns ébranlaient des cordes qui, accordées à l'octave des cordes principales, corsaient la sonorité de ces dernières; d'autres pinçaient les cordes à un endroit plus éloigné du point d'attache, d'où un timbre plus profond et plus velouté, ou bien, garnis de feutre, provoquaient une sonorité sèche: diversement combinés, ces jeux fournissaient jusqu'à une douzaine de timbres différents, qui assuraient à l'exécution un puissant élément de diversité. Au témoignage de Hullmantel[4]), on aboutit ainsi à plus de *vingt* changements destinés à imiter le son de la harpe, du luth, de la mandoline, du basson, du flageolet, du hautbois et d'autres instruments.

Mais les «jeux» offraient cet inconvénient majeur que, semblables à ceux de l'orgue, ils se juxtaposaient sans gradations intermédiaires. Or, le besoin

---

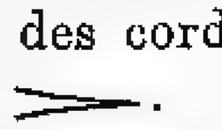
1) Voir, dans le *Guide Musical* de 1895, pp. 23 ss., un article détaillé de M. de Curzon sur la carrière d'Alexandre Taskin.

2) C'est en 1777 que Mozart, dans une lettre à son père, déclare abandonner définitivement le clavecin pour le piano.

3) Dans un article sur *Le Clavecin chez Bach* (S. I. M., t. IV, N° 5), Mme Wanda Landowska s'inscrit en faux contre cette opinion généralement admise, mais j'avoue que son argumentation ne m'a pas convaincu et qu'en particulier aucune de ses citations ne me paraît pertinente. Ce qui ne m'empêche pas d'être entièrement de son avis en ce qui concerne l'attribution au clavecin, par opposition au faible clavicorde, des œuvres de clavier de J. S. Bach.

4) *Encyclopédie* (1791), partie *Musique*, article *Clavecin*.

d'un instrument à clavier susceptible de nuancement expressif, à l'instar de la voix humaine, des archets et des instruments à vent, devenait de plus en plus impérieux; le style musical évoluait rapidement dans le sens de la mobilité expressive, on pressentait le génie de Beethoven; et le vœu d'un clavier adéquat est exprimé, d'une manière plus ou moins positive, par tous les écrivains musicaux du temps[1]).

Seul, le piano était capable de remplir cet office. Mais on pense bien que le clavecin, arrivé alors à son suprême développement, ne se laissa pas détrôner sans protester par l'appareil rudimentaire que Voltaire avait qualifié sans ambage d'«instrument de chaudronnier». On chercha par tous les moyens à le doter du nuancement dynamique propre à son rival, notamment au moyen de la «jalousie vénitienne» inspirée de la boîte expressive de l'orgue et qui, disposée au-dessus des cordes, s'ouvrait à l'appui progressif d'une pédale pour produire les  . De cette émulation entre le clavecin et le piano résulta ce fait curieux que les pianos du temps, avec leur timbre grêle, évoquent encore le clavecin, tandis que ce dernier se rapproche de plus en plus du piano, non seulement dans sa forme, plus rigide et plus lourde, mais aussi dans ses qualités essentielles, la plénitude sonore et un nuancement relatif, — comme dans ces clavecins de Broadwood dont les cordes robustes, à la sonorité profonde, et la *venetian swell*, font presque un piano[2]).

* * *

C'est au moment où le piano allait s'imposer définitivement qu'intervint Taskin, pour enrichir le clavecin de nouveaux effets et lui donner son suprême éclat. Sur le conseil, dit-on, de Balbâtre, organiste de Louis XVI, il imagina en 1768 (l'année même où Erard arrivait à Paris) de garnir un des trois rangs de sautereaux dont l'instrument était habituellement pourvu, non plus de dards en plume de corbeau, mais de morceaux de buffle[3]). Il en résultait un pincement plus doux de la corde, plutôt une «caresse», suivant l'expression de Mme Landowska[4]), tandis que la rigidité de la plume donne au timbre une grande sécheresse et provoque, peut-on dire, presque autant de bruit que de son[5]).

---

1) On chercha même, vers la fin du XVIIIe siècle, à rendre l'orgue lui-même expressif. C'était le vœu exprimé par Grétry, qui voyait dans cette découverte «la pierre philosophale de la musique».

2) «On ne construit plus de caisses de cyprès, de cèdre, de sapin; le style du mobilier introduit les caisses en noyer ou en acajou d'Espagne, de formes rigides. Les instruments ont plus de force et de majesté et, parallèlement avec le développement de l'orchestre et celui des registres de l'orgue, plus de variété de timbre, par une plus grande liberté dans l'usage des étouffoirs.» (Hipkins, *History of the piano.*)

3) Le nom de *buffle* est donné à cette époque au bœuf d'Italie. Mais le même nom s'applique, par extension, à toute espèce de cuir préparé comme la peau de ce ruminant, passée notamment à l'huile pour lui donner une résistance particulière. Sur la manière de préparer le «buffle», voir l'*Encyclopédie* au mot *chamois.*

Riemann (*Musik-Lexik.*) dit erronément que Taskin imagina de donner des tangentes de cuir au *clavicorde*, tandis que Weber (*Bibliogr. verviétoise*) croit qu'il s'agit du marteau du piano.

4) *Musique ancienne.*

5) Parlant du *ché*, le grand psaltérion chinois, prototype du *koto* japonais, le missionnaire français Amiot écrivait: «J'ose assurer que nous n'avons, en Europe, aucun instrument de musique qui mérite de lui être préféré. Je n'en excepte pas même notre clavecin, parce que les sons aigres des cordes de métal et le bruit que font quelquefois les touches et les sautereaux affectent désagréablement une

Ici se place une question fort importante pour l'histoire de la facture instrumentale en général, et en particulier pour la place qu'y doit occuper Taskin. Dans les dernières années, en effet, on a émis des doutes sur l'originalité de l'invention de ce dernier. S'appuyant sur ce fait que la monture de buffle se retrouve sur des clavecins d'une période antérieure, on a conclu que ce mode d'ébranlement de la corde était connu et pratiqué bien avant Taskin. C'est l'avis de M. de Wit, qui assure avoir possédé une vingtaine d'épinettes anciennes garnies de cette façon, et de A. J. Hipkins[1]), qui va jusqu'à prétendre, mais sans preuve à l'appui, que le cuir aurait précédé la plume. C'est également l'opinion de M. E. Engel, qui cite[2]) à l'appui un clavecin vénitien de 1574, au musée du South Kensington (N° 6007. '59), monté de la même façon, et de Brinsmead, qui décrit assez obscurément le claviciterium comme un clavecin droit à plectres de cuir[3]). Nous avons signalé nous-même que les claviers de Ruckers se trouvent dans le même cas[4]).

Toutefois, à considérer les choses de plus près, ce procès semble devoir être soumis à révision. Constatons tout d'abord que les anciens ouvrages d'organologie, en décrivant le clavecin, citent unanimement la plume; du buffle, pas un mot. Tel est le cas de Virdung[5]), Praetorius[6]), Mersenne[7]), Kircher[8]). En ce qui concerne plus particulièrement les grands facteurs anversois du XVIe siècle, remarquons ce passage de l'ordonnance de 1558, par laquelle le magistrat, cédant aux instances des facteurs de clavecins, constitua ces derniers en une section spéciale de la gilde de St Luc:

L'épreuve consistera dans la fabrication complète d'un clavecin ... Il devra avoir une bonne sonorité et être dûment monté *de plumes* et de cordes[9]).

---

oreille un peu délicate.» (*Mémoires.*) Il est incontestable que le *bruit* qui, plus que dans aucun autre instrument de musique, se mêle au son du clavecin, constitue l'un des plus graves défauts de l'instrument et le rend, au bout de quelques temps, intolérable à l'oreille moderne. Mais, tel quel, ce n'en est pas moins le clavecin «empenné», le *Kielflügel*, qui fournit le timbre classique, caractéristique de ce type instrumental.

1) Grove, *Diction.*, art. *Jack* (sautereau).

2) *A descriptive Catalogue of the musical instruments in the South Kensington Museum*, p. 276.

3) ... A kind of harp of lyre . . with cat-gut strings arranged in the form of a half-triangle ... in wich the organ-keys were employed to raise the *hard leather* plectra for snapping the strings (*History of the piano*).

4) Notice sur les Ruckers.

5) « ... Das ist eben als das Virginale ... *hat auch Federkile* ... » (*Musica getutscht*, 1511.)

6) « ... In etlichen werden die Saiten mit *Raben-Federn*, ... als das sein : Virginale, Spinetta, etc.» (*Syntagma*, II, 1618.)

7) « ... Le son de la chorde est autre ... quand elle est touchée *d'une plume*, d'une touche d'ivoire ou d'un archet ... Il faut tellement tailler *les plumes* qu'elles n'excèdent les chordes que de leur épaisseur ... » (*Harmonie universelle*, 1636.) Du même, cette phrase curieuse, qui fait prévoir l'invention de Taskin: «Et peut-être que ce siècle produira des facteurs qui adiousteront de nouveaux secrets, et de nouveaux charmes aux instruments: par exemple, *l'on peut faire toucher les chordes par quelques corps qui imiteront la douceur des doigts, et l'harmonie du luth*». Si ces «corps» avaient déjà été en usage, Mersenne n'aurait pas manqué de le dire.

8) « ... Quid subsilia in clauicymbale: Habent autem haec subsilia (Italis saltarelli, Gallis sautereaux vocantur) in medio epiglottidem setae percinae affixum, et in vertice festucam *ex penna coruina, vel aquilina.*» (*Musurgia*, 1650.)

M. Krebs (*loc. cit.*), qui fait un relevé minutieux des améliorations successivement apportées au clavecin jusqu'au XVIIme siècle, ne parle même pas des sauteraux à buffle.

9) «Behoorlicken *gepent* ende gesnaert.» (De Burbure, *loc. cit.*, p. 13.)

Il n'est toujours pas question de cuir.

Arrivant au temps même de Taskin, l'*Art du Faiseur d'Instrument (Encyclopédie)*, au chapitre très détaillé du sautereau, parle uniquement de la plume de corbeau; quant au buffle, il fait l'objet d'un chapitre spécial, sous ce titre significatif: *Clavecins en peau de buffle, inventés par M. Paschal.*

Enfin, si Taskin n'avait fait qu'appliquer un procédé courant, comment expliquer, dès lors, la sensation réelle causée par l'apparition du clavecin à buffle et l'importance donnée par les contemporains à l'innovation de Taskin? Et quand Mme Landowska relève le reproche adressé par A. Obrist[1]) à la maison Pleyel de monter en buffle ses clavecins, ne se contredit-elle pas elle-même en parlant de l'«invention admirable» de Taskin? Le fait même que celle-ci lui fut contestée de son temps prouve tout au moins la nouveauté de l'idée. On cita un facteur parisien, Renard, qui, dix ans avant Taskin, aurait employé le même procédé. Un maître de vielle, D'Laine, «ayant fait des essais en remplaçant les plumes par du cuir préparé spécialement, revendiqua, dans l'*Avant-Coureur* de 1771, N° 36, l'invention que Taskin s'appropriait en employant le buffle au lieu de cuir»[2]).

En résumé, on doit se demander s'il est légitime de dépouiller aujourd'hui Taskin de ses mérites traditionnels, et si les garnitures de cuir si fréquemment rencontrées dans les anciens clavecins ne résultent pas de remaniements opérés à la suite de l'invention retentissante du facteur wallon.

Toujours est-il que ce dernier, qui s'était livré à des expériences méthodiques en vue d'améliorer le timbre de l'instrument (il avait essayé pour les dards de ses sautereaux jusqu'à la corne du sabot du cheval), régularisa et généralisa le système qui, sous le nom de «registre de buffle», lui valut le plus grand succès.

Nous possédons sur l'œuvre de Taskin les témoignages les plus élogieux. Le premier clavecin «à buffle» sorti de son atelier avait été construit pour le compte de Hébert, trésorier général de la Marine et des Menus plaisirs. Les organistes Armand Couperin et Balbâtre admirèrent fort, paraît-il, le nouvel instrument. C'est chez eux que de Limbourg entendit ce dernier, qu'il loue en ces termes:

Son degré de supériorité est dû à une justesse de proportions et de l'assemblage des pièces, mais surtout au choix du bois, par une connaissance particulière des fils, des pores et de ses qualités diverses. Ceux faits d'anciens clavecins et de bois également, bien choisis par les trois frères Ruckers ou par Jean Couchet[3]) et mis par notre compatriote à grand ravalement[4]), passent pour des chefs-d'œuvres,

---

1) I.M.G., *Basler Kongress*, 1906, *Kongressberichte*, p. 255.

2) C. Pierre, *Les Facteurs d'instruments.*

3) Les «frères» Ruckers n'étaient pas trois, mais deux seulement, Johannes (1576-1642?) et André (1579—?); mais il faut leur adjoindre leur père, Hans le vieux, fondateur de la dynastie (1555-1598?) et André le jeune (1607—?), fils de l'André précité. Jean Couchet, facteur anversois non moins célèbre (?—1655), était le neveu de Jean Ruckers le jeune.

4) Les clavecins dont l'étendue dépassait quatre octaves étaient dits «à ravalement»; ceux qui allaient jusqu'à cinq octaves (et dont le premier aurait été construit par Nicolas Dumont) étaient dits «à grand ravalement». — «Mettre à ravalement», c'était donc augmenter l'étendue primitive d'un instrument. On juge ce qu'un instrument ancien devait être abîmé par cette extension du clavier de seize à dix-sept centimètres, laquelle, lorsqu'elle ne pouvait s'opérer par la suppression des tasseaux de bois qui terminaient chaque extrémité du clavier, entraînait l'élargissement de la caisse elle-même et, par conséquent, du couvercle avec son décor.

principalement depuis qu'il y a mis un rang de sautereaux à peau de buffle, sorte de clavecin de son invention [1]).

L'abbé Vogler se montre particulièrement enthousiaste du buffle, affirmant qu'il donne aux basses une «splendeur inconnue», «un timbre de contrebasse».

Le nouveau système de garniture fut bientôt universellement adopté. Le facteur berlinois J. K. Osterlein l'employa à partir de 1773. Dans le «clavecin mécanique» (1776) qui fonda sa réputation, Erard n'eut garde d'oublier le «jeu de buffle». Nous avons vu plus haut qu'on en munit les vieux clavecins, et on le retrouve jusque dans le pianoforte, où on l'obtenait en abaissant simultanément les deuxième et troisième pédales, la troisième étant elle-même désignée sous le nom de «jeu de buffle» [2]) (l'instrument en comptait alors une demi-douzaine, correspondant chacune à un effet particulier) [3]).

Aujourd'hui encore, où le mouvement de la «renaissance musicale» réveille en divers endroits l'industrie du clavecin, le cuir est préféré à la plume par certains constructeurs. Il en est ainsi de l'*ibacorde*, construit par la maison Ibach à Barmen, d'un clavecin de Pleyel-Wolff de Paris, au Musée du Conservatoire de Bruxelles (N° 1598), ainsi que d'un clavecin et d'une épinette construits par M. Paul de Wit, le collectionneur leipzigois bien connu, et envoyés par lui à l'exposition de musique de Rotterdam. Voici comment ce dernier, dans sa revue spéciale *Zeitschrift für Instrumentenbau* [4]), justifie ses préférences:

En ce qui concerne l'organe du pincement, j'ai fini, après de multiples essais, par en revenir au cuir, employé déjà par les Français et par les Italiens il y a deux cents ans. En Allemagne, on utilisait jadis, de préférence, la plume d'oie ou de corbeau. Aujourd'hui, toutefois, il n'est presque plus possible de se procurer

---

Et malheureusement, c'était l'usage courant. «Un examen attentif de tous les clavecins de Ruckers que nous avons pu voir de près, écrit M. V. Mahillon (*Catalogue du Musée du Conservatoire de Bruxelles*, t. II) établit à l'évidence que l'étendue de ces instruments ne dépassait pas originairement quatre octaves incomplètes, mais que la plupart ont subi des agrandissements.» (Soit dit en passant, n'est-il pas logique de conclure qu'une modificatien aussi importante implique pour ainsi dire celle, bien plus simple, du remplacement des dards de plume par du buffle?)

L'extension graduelle du clavier, qui obéissait à d'impérieuses nécessités, se poursuit, sans interruption, dès les dernières années du XVIIIe siècle. Parlant du clavier de cinq octaves, Hullmantel (1791, *loc. cit.*) ajoute: «D'après plusieurs essais faits depuis quelque temps, on peut conjecturer que ces bornes seront bientôt reculées.» On sait que ce mouvement peut se suivre jusque dans l'œuvre pianistique de Beethoven, et comment Bulow transcrivit certains passages du maître, évidemment *pensés* pour des claviers plus étendus.

1) *Remarques sur quelques artistes liégeois*, etc. dans l'*Esprit des Journaux*, 1789. On voit par ces lignes (évidemment inspirées) que Taskin n'atttribuait pas la supériorité de sa facture uniquement à ses nouveaux organes mécaniques, mais aussi à une longue expérience, au soin de la fabrication en général et particulièrement à celui apporté à l'établissement de la table, âme sonore des instruments à cordes et à clavier. On y voit aussi la vogue persistante qui s'attachait aux Ruckers, puisqu'on préférait faire subir à ces vieux instruments des remaniements qui en bouleversaient, en somme, toute l'économie, à l'acquisition de claviers neufs, munis des derniers perfectionnements.

2) Landowska, *loc. cit.*

3) Le «buffle» fut fabriqué pour la première fois à Bruxelles par un facteur du nom de Bremers, un des signataires de la pétition réclamant, en 1785, des droits d'entrée sur les claviers étrangers. (Van der Straeten, *Musique aux Pays-Bas*, t. II.)

4) 29me année, n° 25, p. 933.

des plumes de corbeau (?) et, en outre, les plumes d'oie et de corbeau sont rapidement hors d'usage. Enfin, avec le temps, les plumes deviennent la proie d'un insecte invisible à l'œil nu et, dès lors, elles se consument rapidement ... Des essais avec la plume d'aigle, la baleine, l'écaille, le caoutchouc, n'ont pas donné de meilleurs résultats. Toutes ces matières se sont trouvées trop dures et, manquant de l'élasticité nécessaire, se brisaient rapidement. Avec le cuir, convenablement préparé, cet accident ne s'est pas produit, même après un emploi prolongé. En outre, la souplesse du cuir assure au son une douceur, une plénitude et une rondeur irréalisables, même de loin, avec les autres matières.

Nous nous permettons de ne pas partager entièrement l'avis de l'éminent spécialiste. Nous avons justifié plus haut nos doutes au point de vue historique. D'autre part, que le cuir soit plus durable et le timbre qu'il éveille plus moelleux, le fait n'est pas douteux; mais nous pensons que le timbre *classique* du clavecin, avec ses qualités et ses défauts, est celui de la plume [1]. Taskin s'était borné à combiner le cuir avec la plume. L'élimination complète de cette dernière crée un type organologique nouveau, une sorte d'intermédiaire entre le clavecin et le piano.

* * *

Malgré sa notoriété, Taskin semble n'avoir construit qu'un nombre assez restreint d'instruments, nous verrons tantôt pourquoi. Dans les *Affiches, annonces et avis divers*, de 1752 à 1790, inventoriés par M. de Bricqueville au point de vue des instruments de musique, Taskin ne figure pas une seule fois comme constructeur de clavecins, tandis qu'on y relève quarante-neuf fois le nom de Ruckers [2]. D'autre part, Mme du Barry avait, à Versailles, un clavecin de Taskin, payé par elle 3000 livres, et ne figurant pas dans l'état dressé le 29 pluviose an II; une madame d'Hibbert possédait de lui un «clavecin à mécanique» [3], le marquis de Laborde (ou le fermier général du même nom?), un clavecin fond vert, à bandes dorées, daté de 1774 et restauré par Madreau [4]; et parmi les instruments des Menus Plaisirs du Roi se trouvait un clavecin de Taskin, 1770, qui figura parmi les 500 instruments rassemblés ensuite au même dépôt et qui fut enlevé par la citoyenne Rebwel, femme du directeur [5].

Après ce qu'on vient de lire, on ne s'étonnera pas que les clavecins de Taskin soient aujourd'hui rarissimes. En Belgique, — la patrie même du facteur, — on n'en trouve pas un seul, tandis que le musée du Conservatoire de Bruxelles ne possède pas moins d'une dizaine de Ruckers. Le pianiste Jacques Herz exposa, à la section rétrospective de l'Exposition de 1878 à Paris, un clavecin à deux claviers de Taskin qui, à la mort de l'artiste (1880), aurait été

---

1) Le défaut, c'est le caractère métallique et sec, le *bruit* déjà critiqué par Mersenne et Amiot; la qualité, c'est la sonorité puissante, mordante de l'instrument, par opposition au son plus doux, mais étouffé du cuir. Cet inconvénient du cuir a été signalé à l'assemblée de la *Neue Bach-Gesellschaft* en 1907, par M. Beckmann, cela à propos de l'ibacorde, dont le son terne, remarque-t-il, se perd dans l'ensemble instrumental (*Bach-Jahrbuch*, 1907, p. 193).

2) De Bricqueville, *Les ventes d'instruments au XVIIIe siècle.*

3) Lettre à de Limbourg, août 1786.

4) Gallay, *Un Inventaire sous la Terreur.*

5) Le dépôt fut si bien mis au pillage, que «quand on voulut installer le musée du Conservatoire, pas un seul de ces instruments ne put être retrouvé.» (De Bricqueville, *Le piano de Mme du Barry et le clavecin de Marie-Antoinette.*)

acquis par un amateur américain [1]. Le baryton Alexandre Taskin possédait deux très beaux instruments de son aïeul, qui furent revisés par la maison Erard et dont l'un passa ensuite aux mains du pianiste M. L. Diémer [2]. Quant aux trois clavecins signalés par Chouquet dans l'article déjà cité, ils constituent des remaniements, non des instruments originaux.

Sauf erreur, le seul musée public actuellement en possession d'un clavecin de Taskin est le South Kensington de Londres, dans le catalogue duquel l'instrument est décrit comme suit:

1121. '69.—1786. Caisse richement ornée de figures japonaises et de dorures. Touches diatoniques noires, chromatiques blanches, toutes plus étroites que d'habitude. Etendue: Cinq octaves et un demi-ton. Deux cordes pour chaque note ... Sautereaux munis de plumes au lieu des morceaux de buffles habituellement utilisés par Taskin. Mais il semble que l'instrument a subi des remaniements au cours desquels cette substitution aura été opérée [3].

Enfin, A. J. Hipkins note [4] ce détail, concernant lequel nous n'avons toutefois pas pu obtenir de renseignements complémentaires:

MM. Erard eurent la satisfaction de reproduire un clavecin de Taskin, réputé avoir appartenu à la reine Marie-Antoinette. Contrairement aux modèles anversois et anglais, l'instrument offre cette particuliarité, commune à d'autres clavecins français et allemands que j'ai rencontrés, de posséder des cordes indépendantes pour les deux claviers.

Taskin est fréquemment qualifié de facteur de la Cour. Mais nous n'avons, quant à nous, trouvé aucun document permettant d'affirmer d'une façon positive que Taskin aurait fabriqué un clavecin pour la Cour de France [5].

L'activité de «Monsieur Paschal» se déploya surtout dans la réparation et le ravalement des instruments anciens, genre d'industrie dans lequel son

---

1) Gallay, *loc. cit.*

2) Communication de M. Blondel, directeur de la Maison Erard. Nous n'avons pu obtenir de M. Diémer des détails concernant cet instrument. Le cas de ce genre sont fréquents. Que d'artistes et d'amateurs font la sourde oreille à toute demande de renseignement qu'on leur adresse! Nous voyons là combien la musicologie a encore à gagner dans les sympathies du public, et combien celles-ci lui sont indispensables. L'information bibliographique à elle seule ne suffit pas toujours et, à moins de lointains et frayeux déplacements, il faut bien recourir (à titre de revanche) à l'obligeance d'un informateur; et il suffit que celle-ci fasse défaut pour créer dans la documentation les lacunes les plus regrettables.

3) C. Engel, *loc. cit.* p. 278.

4) *History of the piano.*

5) Citons à ce sujet une anecdote rapportée par M. de Wit dans un article dont il sera question plus loin, mais dont il ne peut certifier l'authenticité.

A l'arrivée en France de Marie-Antoinette, Louis XV, voulant faire apprécier à la Dauphine l'habileté des facteurs français, Pascal Taskin et Sébastien Erard se mirent à l'œuvre chacun de leur côté.

Ce fut l'occasion d'une joute entre les deux artisans, dont les instruments respectifs furent essayés simultanément en présence de la Cour. Erard qui, à cette époque, travaillait encore chez le facteur Le Voir, avait présenté un excellent clavecin, ainsi qu'un piano à marteaux, les deux instruments décorés par Boucher; Taskin, de son côté, produisit un clavecin «à buffle», dans lequel il avait réuni une foule d'effets extraordinaires, jusqu'à une musique turque *: excès de zèle qui assura la victoire aux instruments d'Erard, d'un goût plus mesuré et plus sûr.

L'historiette nous paraît suspecte à divers titres. Remarquons notamment qu'on la date du vivant de Louis XV, c'est-à-dire avant 1774, tandis qu'on s'accorde à

maître Blanchet s'était déjà signalé[1]). Telle est même[2]) la cause de la rareté relative des instruments nouveaux signés de son nom, quand on songe au nombre incroyable des Ruckers encore en circulation à la même époque. Du fait de son invention, Taskin, tel un habile restaurateur de tableaux ou un bon transcripteur pour piano, se trouvait voué aux travaux de seconde main. Ci-dessous la nomenclature de quelques-unes de ces restaurations:

Un M. de Bacquencourt possédait un clavecin, peint et doré, de Hans Ruckers, mis *en* ravalement par Taskin en 1771, et aux Menus Plaisirs figurait un clavecin, «peint en fleurs», remanié de même par Taskin en 1774; le marquis (ou le fermier général) de Laborde, cité plus haut, possédait un clavecin à fond vert, bandes noires, arrangé de la même façon par notre facteur deux ans plus tard, et la princesse douairière de Kinsky, née comtesse Palfy, un clavecin à fond blanc, pieds dorés et sculptés, et un autre, fond gris, à bandes dorées, tous deux refaits par Taskin en 1778[3]). Un clavecin à deux claviers ayant appartenu au prince de Chimay (première branche), et offert par lui au duc de Boissy, avait été réparé par Taskin en 1781, de même qu'en 1789, un clavecin de Nicolas Dumont, actuellement au Musée du Conservatoire de Paris[4]) (N° 329).

Antérieurement aux dates ci-dessus, en 1767, Taskin mit au grand ravalement un clavier de Ruckers, 1636, mis au diapason normal par Jacques Herz en 1864 et prêté par le baron de Rothschild à l'Exposition universelle de Paris en 1867.

Est-ce le désir d'attacher son nom à une création entièrement originale? Toujours est-il que peu d'années après avoir construit son clavecin à buffle, Taskin se lance dans une autre direction, il tente de doter le clavecin de ces capacités modulatoires et de ce nuancement, si longtemps désirés, cela au moyen d'un mouvement *progressif* des différents jeux. Déjà dans l'instrument primitif, il avait essayé de faciliter les alternances de timbre par la suppression des registres à main. Dans ce but, il avait rendu le jeu de «buffle» fixe; quant aux deux registres «empennés», ils étaient commandés par des baguettes de fer qui, traversant le sommier de l'instrument, s'arrêtaient à la hauteur des genoux de l'exécutant. Ce système, analogue aux genouillères de l'orgue-harmonium, n'était pas nouveau. Les facteurs Berger en

---

fixer à 1777 la date de la construction du premier piano d'Erard. Mais après tout, le mécanisme à marteaux étant depuis assez longtemps déjà popularisé en Allemagne, il n'est pas impossible que le facteur alsacien s'en fût occupé avant l'installation de son atelier particulier.

[2]Ensemble d'instruments bruyants: cymbales, chapeau chinois, triangle, etc., constituant la musique des Janissaires, popularisée en Europe à la fin du XVIIIe siècle, et dont une réduction, mise en jeu par une pédale spéciale, figurait souvent dans les vieux pianos.

1) «C'est dans cet art d'agrandir les clavecins flamands de Ruckers et de Couchet que feu Blanchet, facteur français, réussit si bien. Il a encore été surpassé par M. Paschal Taskin, son élève. Un clavecin des Ruckers ou de Couchet, artistement coupé et élargi, avec des sautereaux, registres, claviers des habiles facteurs modernes, tels que Blanchet, Paschal, devient un instrument infiniment précieux.» (*Encyclopédie, 1785, Art du faiseur d'instruments.*)

2) Voir ci-dessous la *Lettre* du chanoine Trouflant.

3) Gallay, *loc. cit.*

4) Nicolas Dumont est généralement considéré comme le premier facteur qui ait porté l'étendue du clavier à cinq octaves, point de départ du procédé du »ravalement» des anciens claviers, pratiqué avec tant de virtuosité par Taskin.

1765, Virbès en 1766, l'avaient appliqué avant lui, le premier dans un clavecin organisé, le second dans un clavecin[1]). Taskin l'utilisa, on l'a vu, dans l'un tout au moins des clavecins fournis par lui à l'évêque de Liège, ainsi que dans ses remaniements d'anciens claviers, comme le montre la note suivante des *Affiches, Annonces et Avis divers*, de Janvier 1777[2]):

Clavecin à grand ravalement fait en 1612 par Rukers, supérieurement peint par Van der Meulen, orné de bronzes. Il a été mis en état par le sieur Pascal Taskin, artiste célèbre. Il contient quatre registres, dont un est le jeu de buffle inventé par ce facteur. Il est composé de six mouvements *que l'on échange avec le genou*, sans retirer les mains de dessus le clavier; ce qui donne le piano, le forte et le crescendo de la manière la plus nette et la plus sensible. Prix: 260 louis comptant, chez le sieur de la Chevardière, maître de musique, rue du Roule[3]).

Après le ravalement, l'adaptation des genouillères, la substitution du buffle à la plume, que restait-il de l'instrument primitif? — Le même système fut encore appliqué par Taskin, en 1782, à un clavecin à deux claviers de André Ruckers, 1631, ayant appartenu à Marie-Clotilde de France, femme du roi de Sardaigne Emmanuel IV, et actuellement au Musée civique de Turin.

Plus tard, Taskin remplaça les genouillères par un tirant qui, manœuvré par les pieds comme les pédales du piano, commandait le déplacement progressif des «jeux», système également appliqué par lui dans ses restaurations:

Clavecin de Couchet refait à neuf et mis à grand ravalement par P. Taskin, avec des peintures précieuses et mécanique au pied pour varier le jeu de 10 à 12 manières (décès de M. Demarville, receveur général des finances, rue du Sentier[4]).

Le clavecin à pédales, encore une fois, n'était pas une idée nouvelle. D'après M. H. Quittard[5]), la pédale se trouve déjà appliquée, au XVIIe siècle, dans l'instrument précisément désigné sous le nom de *pédale*, attribué à John Hayward de Londres et décrit comme «une sorte de clavecin dont on pouvait modifier et graduer (?) les sons au moyen de pédales appropriées; quatre de ces pédales (deux pour chaque pied), se combinant ensemble, permettaient de produire des effets de piano et de forte et aussi quelques variétés de timbres.» En France même, on cite[6]) un facteur de Grenoble, nommé Berger, «auquel MM. de l'Académie avaient donné un certificat avec beaucoup d'éloges, en Août 1765», pour «une mécanique fort simple qui fait rendre à l'épinette le crescendo»; les détails de l'appareil sont perdus, mais on lit que «le genou ou le pied presse un levier qui aboutit à la mécanique; alors on a des sons plus ou moins forts.»

Quoiqu'il en soit, l'intrument à buffle et à pédale représente le type

---

1) C. Pierre, *Les Facteurs d'instruments.*

2) De Bricqueville, *Les ventes d'instruments.*

3) Un Clavecin de même date, mêmes auteur et décorateur, fut exposé à Londres, à l'*International invention exhibition* de 1885, par le Vte Powescourt, qui l'avait acquis en 1842, à Rome; il s'agit probablement de l'instrument cité ci-dessus. Dans le catalogue londonien, il est dit avoir appartenu à la reine Marie-Antoinette (?). Il est actuellement entre les mains de Sir Edgar Speyer (Grove).

4) *Affiches*, etc., dans De Bricqueville, *loc. cit.* Le clavecin de Couchet au Musée du Conservatoire de Bruxelles (n° 276) offre des traces d'un mécanisme de ce genre. Un trou traversant les tables livrait probablement passage à une tringle reliant une pédale à un jeu quelconque.

5) *L'orchestre des concerts de musique de chambre au XVIIe siècle*, dans les *Bulletins mensuels* de la S. I. M., 11e année, N° 1.

6) *Encyclopédie (Art du faiseur d'instruments).*

définitif du clavecin de Taskin — et à la fois l'état de suprême développement de l'instrument à cordes pincées et à clavier. C'est à cet appareil que se rapporte le document le plus intéressant que nous possédions sur les travaux de Taskin, la *Lettre sur le Clavecin en peau de buffle inventé par M. Pascal Taskin*, adressée en 1773 au *Journal de Musique* par l'abbé Trouflant, chanoine semi-prébendé de l'église de Nevers, «très grand musicien, organiste de son église, un des plus habiles théoriciens de ce siècle», affirme Laborde, qui reproduit la pièce dans ses *Essais*[1]). Ecrite dans le ton hyperbolique où s'exprimait en ce temps la louange, elle offre un exemple caractéristique de la chaleur et de l'enthousiasme que les hommes d'église (tels l'abbé Arnaut avec Gluck, le père Kircher avec Carissimi) mettaient à prôner les artistes dont ils se faisaient les thuriféraires. Ci-dessous quelques extraits.

L'auteur débute en rappelant les défauts du clavecin; on remarque le postulat habituel d'un mécanisme plus expressif dans les instruments à cordes et à clavier :

... Jamais on ne toucha au but qu'on aurait dû se proposer, de graduer les sons comme la nature et le goût l'inspirent à une oreille délicate et à une âme sensible.

Les facteurs ne furent pas les derniers à s'apercevoir de cette imperfection, mais ils préfèrent le sommeil de l'usage à l'activité du génie, et ne cherchèrent point à perfectionner ce bel instrument, ni à le mettre en état d'exécuter les *forte*, *piano*, *amoroso*, *giustoso*, *staccato*, etc., et toutes les autres gradations qui figurent avec tant de charme dans la Musique moderne.

Il était réservé à M. Paschal Taskin de porter ses vues plus loin et de triompher des obstacles qui avaient pu arrêter ses précédesseurs. Livré à de fréquentes méditations, cet artiste, aussi ingénieux que modeste, se détermina à faire l'essai de toutes sortes de corps, pour en tirer des sons agréables ...

Trouflant nous explique le mécanisme des sautereaux à plumes, à buffle, des baguettes de fer remplaçant les registres à main et en expose ainsi les avantages :

De sorte que si l'on veut imiter l'effet d'un grand chœur, d'un écho, et toutes les nuances dont la musique moderne est susceptible, on y réussit au-delà de ses désirs sans déplacer la main du clavier. Quelle prodigieuse variété dans un instrument auparavant si ingrat! La magie des sons qu'il fait entendre aujourd'hui captive bientôt l'attention de l'auditeur, intéresse son cœur, l'enchante, le ravit... Le plaisir que vous goûterez en entendant ce clavecin enchanteur vous en fera bientôt éprouver un autre, non moins délicieux pour les âmes bien nées, celui de la reconnaissance.

Puis, les genouillères furent remplacées par les tirants à pédales, d'où extension des capacités expressives de l'appareil:

On parvient aisément alors à faire sentir toutes les variations possibles dans l'exécution, et l'on fait succéder à son gré les sons faibles ou forts, tendres ou éclatants; ce qui produit la surprise la plus flatteuse.

Ces instruments se recommandent également par leur solidité. Celui fabriqué en 1767 pour M. Hébert

... a conservé jusqu'à ce jour (1773), quoique fréquemment exercé, la même égalité de force et d'élasticité propre à la peau du buffle, d'où l'on doit conclure que les

1) Tome I. Elle fut encore reproduite dans l'Encyclopédie (*Art du faiseur d'instruments*) et parut également en une brochure devenue fort rare (Biblioth. royale de Bruxelles, fond Fétis, N° 4060).

buffles durent au moins cinq ans, et probablement beaucoup davantage; ce qui devient très intéressant pour les amateurs, qui étaient dégoûtés du clavecin par le prompt dépérissement des plumes.

Enfin, le nouveau mécanisme

... s'adapte à très peu de frais à tous les anciens clavecins français, flamands et italiens ... Cette découverte devient sans doute l'époque de la résurrection des Ruckers, des Geronimi, des Marino, etc. De plus, les clavecins de M. Paschal, lorsqu'ils parviennent en province, n'ont rien à redouter de la maladresse de ceux qui se chargent de les maintenir en bon état (?!). Pour peu qu'on examine le sautereau, sa mortaise, le buffle; qu'on veuille comparer les touches qui vont mal avec celles qui vont bien, rien n'est plus facile et plus amusant que d'y porter un secours aussi prompt qu'efficace. Un canif, des ciseaux, un morceau de buffle, voilà tout l'attirail qui convient.

Aussi

... les premiers artistes de Paris n'ont pas tardé à vouloir jouir du bienfait de cette invention, et les grands de la Cour et de la Capitale s'empressent tellement de suivre leur exemple que M. Paschal *n'a d'autre regret que d'être occupé sans cesse à appliquer son mécanisme à d'anciens clavecins, et de n'avoir pas un moment pour achever les siens*, qu'il regardait avec raison comme les plus propres à assurer sa réputation.

Chose curieuse, et malgré la «réclame» retentissante qu'on vient de lire, les genouillères ou pédales de Taskin ne semblent avoir obtenu aucun succès. On voit tout de suite qu'au point de vue du nuancement, le système en question ne pouvait donner que des résultats médiocres. Le principe du clavecin, et non l'art du facteur, en était cause. Un «jeu» fonctionne ou ne fonctionne pas, suivant que les dards de ses sautereaux sont à portée des cordes ou non; un fonctionnement intermédiaire ne peut s'imaginer que sous forme d'un effleurement qui risque fort de rester silencieux.

Aussi peut-on se demander si l'enthousiasme de Troufflant n'était pas un peu forcé et (à moins qu'il ne fût inspiré par des considérations personnelles) s'il n'exprimait pas plutôt l'espérance suprême des ultimes défenseurs du clavecin, dont l'instrument de Taskin représentait l'évolution dernière? Lorsqu'on juge celui-ci «bien supérieur au piano, qui nous vient de Londres[1])» cet éloge a un ton de polémique qui est significatif et qui fait songer à la *Défense de la basse de viole contre les entreprises du violoncelle.*

Troufflant lui-même, dans son panégyrique de Taskin, attaque vivement les *piano-forte :*

Quelqu'ingénieux que soient ces derniers, ils ne laissent pas d'avoir des défauts essentiels. Placés chez le vendeur, ils ont de quoi plaire et séduire: mais si l'on porte un coup d'œil attentif sur l'intérieur de leur construction, leur complication effraie à l'instant. Si les dessus en sont charmants, les basses dures, sourdes et fausses semblent donner la consomption à nos oreilles françaises ... Enfin, pour peu qu'ils se dérangent, soit par le transport, soit par l'intempérie de l'air, ils sont bientôt condamnés à un éternel oubli dans nos provinces, où personne n'est en état de les entretenir comme il faut. Je passe sous silence leur excessive cherté.

Cela n'empêche que notre compatriote allait vérifier à ses dépens la loi qui rejette dans le néant tout organe devenu suranné, quel que soit le degré

1) Londres fut de bonne heure un centre actif de la fabrication du piano. Laborde raconte que Silbermann ayant inventé le piano (ce qui est d'ailleurs une erreur), «de la Saxe, l'invention pénétra à Londres, d'où nous viennent tous les pianos qui se vendent à Paris».

de perfectionnement auquel il est arrivé. Le clavecin «à buffle» venait trop tard, l'avenir n'était plus au clavecin, mais au piano, popularisé par Silbermann de Strasbourg, Stein d'Augsbourg, Frédérici de Gera, Backer de Londres, en attendant les coups d'éclat de Sébastien Erard. Partout déjà, l'instrument à cordes frappées remplaçait son archaïque congénère[1]). Puis, la Révolution allait bientôt faire entendre d'autre musique et, la tourmente passée, l'ancien style, avec ses organes propres, n'allait plus être qu'un souvenir.

Ce fut Taskin qui toucha, assure-t-on, le premier piano introduit aux Tuileries — probablement un instrument anglais.

Vous aurez beau faire, mon ami, lui dit Balbâtre, présent à l'expérience; *jamais ce nouveau-venu ne détrônera le majestueux clavecin.*

Il faut croire que Taskin fut d'un autre avis et qu'il se rendit parfaitement compte de l'évolution qui se préparait, car il abandonna résolument le clavecin et imagina, lui aussi, un modèle de piano.

* * *

Reprenons ici la correspondance de Taskin, dont deux lettres, adressées à de Limbourg, vont nous fournir d'intéressants détails. Du 1er août 1786:

Je ne peus trouver des expressions asse zsensible, pour vous faire sentir, l'obligation infinie que je vous doix, d'avoir incliné en ma faveur Mr et Mme la Comtesse D'Hartig j'ai eu l'honneur de les voir deux jours de suite chez moi avec la plus pure affabilité du monde, ma plume ne pouroit jamais vous peindre la profonde attention que cet homme scavant, ma montré, au récit simple et net que je lui ay fait, et montré, de mes foibles productions, surpris de la simplicité des mecaniques de mes instruments, et qui produisent successivement tants d'effets agréable et différents, il me dit par plusieurs repetitions, qu'il étoit obligé à Mr de Limbourg de lui avoir donné ma connoissance . . . En dernier lieu je lui fis voir les effets de la plus heureuse de toutes mes pensées, c'est une mecanique nouvellement faite ou je réduis a la dernier simplicité possible, un forté piano qui a la forme d'un clavecin, dont j'ai fait porter a chaqu'un de ses marteaux son étouffement et ces étouffement reciproquement chaqu'uns leurs marteaux, chose admirable, qui ôte, ou pour me mieux expliquer qui annule a chaque touche de cet instrument, neuf frottement, et qui en les multipliant par soixante deux touches, ôte, incontestablement, cinq cents cinquante huit frotements, à l'entiereté de son clavier, j'ai reduis de meme une simplicité dans toute la mecanique dudit clavier ou j'ôte, au moin neuf cents frottements, et l'interieur de ce dernier, je ne le fais voir a personne, Mr le Comte ma dit en voiant le genie exterieur de mes étouffements, qu'il ne doutois pas, que j'usse negligé la moindre possibilité de corection endedans. Si j'etois aporté d'une academie de londres ou de berlin, j'aurois

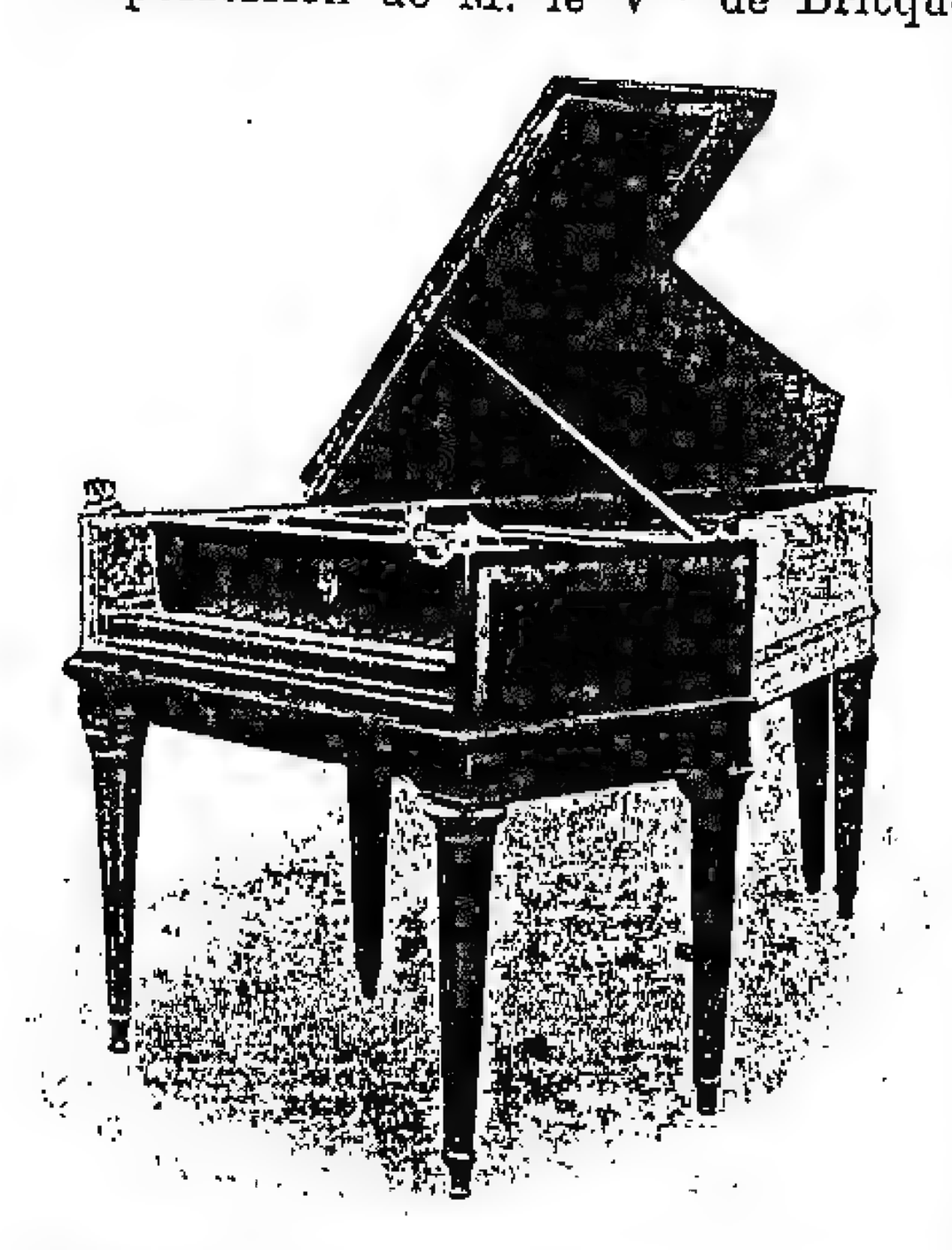
---

1) «Les *Annonces, Affiches et Avis divers* pour 1772 relatent fréquemment des ventes de pianos d'occasion. Le 17 Janvier, on y peut lire la note suivante: «Excellent piano-forte, choisi sur douze par les meilleurs maîtres de Paris. S'adresser à M. Le Berton, directeur de l'Opéra, rue St-Nicaise.» On vend le 12 septembre de la même année un piano-forte fait en 1772. Le nom de l'instrument est décidément passé dans la langue, car les sonates de J.-C. Bach, celles de Steffan et de Rutini, qui paraissent en 1774, sont présentées pour le piano. En 1776, un bon piano d'occasion coûte 150 livres, 13 ou 14 louis. Ce n'est donc plus un objet rare et, à maintes reprises, vous trouvez des avis ainsi rédigés: «Excellent clavecin à vendre ou à troquer contre un piano.» En 1782, quand commence la période brillante du Petit-Trianon, plus d'un clavecin disparaît déjà sous la poussière des greniers.» (De Bricqueville, *Le Piano de Mme du Barry et le Clavecin de la reine Marie-Antoinette.*)

Le même auteur signale la vente d'un piano à Paris dès 1759.

le frond, sans avoir trop de vanités, de faire recevoir cette instrument, pour faire epoque dans leurs memoires, je ne dis rien de celcy, elle n'est pas faite pour donner la moindre emulation a personne, aussi l'oublie t'on en passant meme a coté d'elle...

Si les clavecins de Pascal Taskin ne sont pas très nombreux, ses pianos sont des plus rares. Nous n'en avons relevé que trois: 1° un piano carré, du type ordinaire, clavier à gauche, cinq octaves, daté de *Versailles 1786* et en possession de M. le Vte de Bricqueville; 2° le piano à queue du musée de la *Hochschule für Musik* de Berlin, dont il sera question tout à l'heure (1787); 3° le piano carré du Petit-Trianon, à Versailles (1790): caisse plaquée d'amaranthe, bordure en citronnier, pieds cannelés, meuble de style composite, extérieur Louis XVI, décor intérieur Louis XV; cinq octaves de *fa* à *fa*, touches diatoniques noires, chromatiques blanches, — instrument qui a longtemps passé pour un clavecin et dont la véritable nature a été signalée par M. de Bricqueville dans sa brochure *Le Piano de Mme du Barry et le Clavecin de la reine Marie-Antoinette* [1]).



Mais du moins s'agit-il de spécimens de choix et en état de parfaite conservation, qui vont nous permettre de nous rendre compte très exactement du mécanisme de ces instruments. Nous insisterons quelque peu sur ce point, en prenant pour objet le piano de 1787, conservé au Musée de Berlin (N° 1082), et dont nous reproduisons ici la photographie [2]).

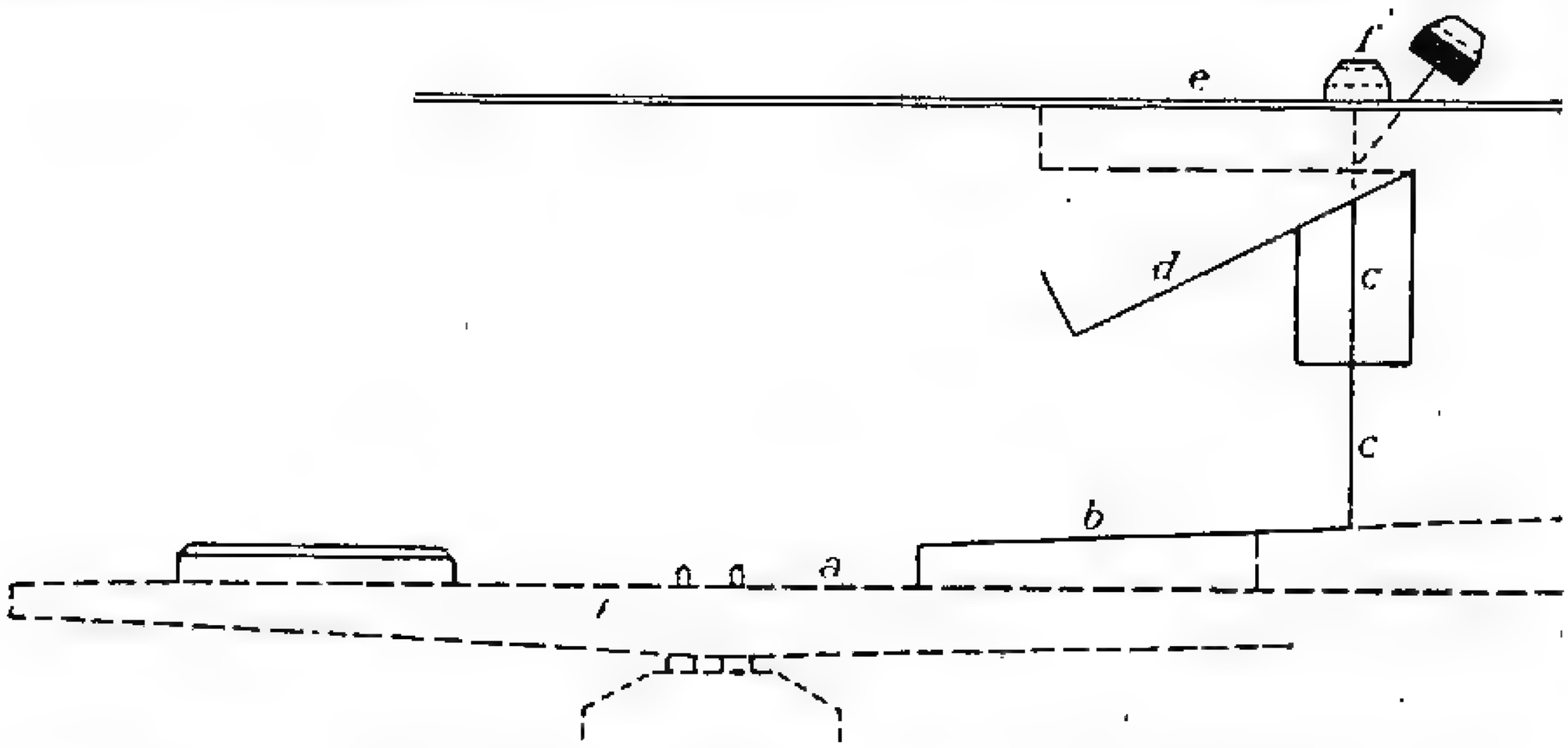
1) Cette histoire réjouissante mérite d'être rappelée ici: «En 1867, écrit M. de Bricqueville, quand l'impératrice Eugénie entreprit de réunir les objets ayant appartenu à Marie-Antoinette, M. de Lescure fut chargé de rédiger le catalogue. Or, en ouvrant l'instrument qui fait l'objet de cette notice, le secrétaire de la commission aperçut, sur la rose qui décore la table, les initiales du facteur Pascal Taskin. Il inscrivit donc: «le *clavecin* porte en lettres de cuivre doré la marque P. T.»; et, entre parenthèses, il ajouta gravement ("Petit Trianon,,).» L'auteur remarque que la date même de l'inttrument, 1790, rendait suspecte son attribution à Marie-Antoinette, la reine ayant quitté Versailles, pour n'y plus revenir, en Octobre de l'année précédente. L'histoire du clavecin-piano a été réimprimée par M. Paul Eudel dans son ouvrage *Trucs et Truqueurs*. Faut-il rappeler que, pour les amateurs, un vieux piano, aux dimensions restreintes et au timbre grêle, *ne peut être* qu'un clavecin? Combien de fois, au Musée du Conservatoire de Bruxelles, n'avons-nous pas reçu la visite d'un particulier venant révéler avec mystère la possession d'un «clavecin» dont il était disposé à se défaire: quand nous y allions voir, ce clavecin était toujours un vieux piano!

Il est à noter que Chouquet adopta, lui aussi, la légende créée par L. de Lescure; il l'inséra dans son article *Taskin* du Dictionnaire de Grove (d'ailleurs complètement erroné) et elle vient d'être réimprimée dans la nouvelle édition de cet ouvrage.

2) Due à l'obligeance de Mme R. Freudenberg-Hirsch, de Berlin.

Celui-ci a fait l'objet d'un long et excellent article de M. Paul de Wit, de Leipzig, son précédent possesseur, qui l'avait acquis du secrétaire communal de Eben-Emael (Limbourg belge, près la frontière hollandaise), lequel le tenait lui-même du marchand de piano Leyser, de Maestricht. Nous allons résumer ici le dit article, en le complétant par quelques notes empruntées au catalogue du musée berlinois, par M. Oscar Fleischer, ainsi qu'au rapport académique dont il sera question plus loin.

Le meuble du dit instrument impose déjà par son caractère somptueux et massif. Il est en acajou, frises en bois de rose et filets de bois d'essences diverses, incrustations, cannelures et chapiteaux des pieds en cuivre massif, au poids de trente ou quarante livres de métal; table peint au vernis-martin, rosette coloriée avec la marque : *Pascal Taskin, Paris 1787*; touches diatoniques noires, chromatiques blanches; clavier de cinq octaves et une note, de *mi* à *fa*. Le couvercle, au lieu de se relever, comme d'habitude, offre la disposition exceptionnelle d'une porte se rabattant sur le côté, de sorte que l'instrument qui, fermé, mesure déjà 1m90 de longueur, atteint,



ouvert, 2m35. Le nom du facteur figure non-seulement dans les peintures de la rosette, il est encore imprimé dans les touches et, à l'intérieur, on trouve deux étiquettes libellées comme suit : *Pascal Taskin, facteur de clavecins et garde des instruments de musique du Roi, Elève et Successeur de M. Blanchet, rue de la Verrerie, vis-à-vis de St-Méry, à Paris, 1787.* Enfin, M. Fleischer a récemment, découvert sous les touches graves une autre étiquette manuscrite, ainsi conçue : *Vendu par Blanchet au citoyen Belefroid en germinal*[2]) *1795*[3]).

Examinons maintenant l'intérieur de l'instrument, — que M. de Wit considère avec raison comme une des pièces les plus remarquables levées par lui au cours de sa longue et fructueuse carrière de collectionneur.

Il nous paraît inutile de donner ici un dessin détaillé de la mécanique; le schéma ci-dessus (d'après l'article de M. de Wit) suffira à en donner une idée.

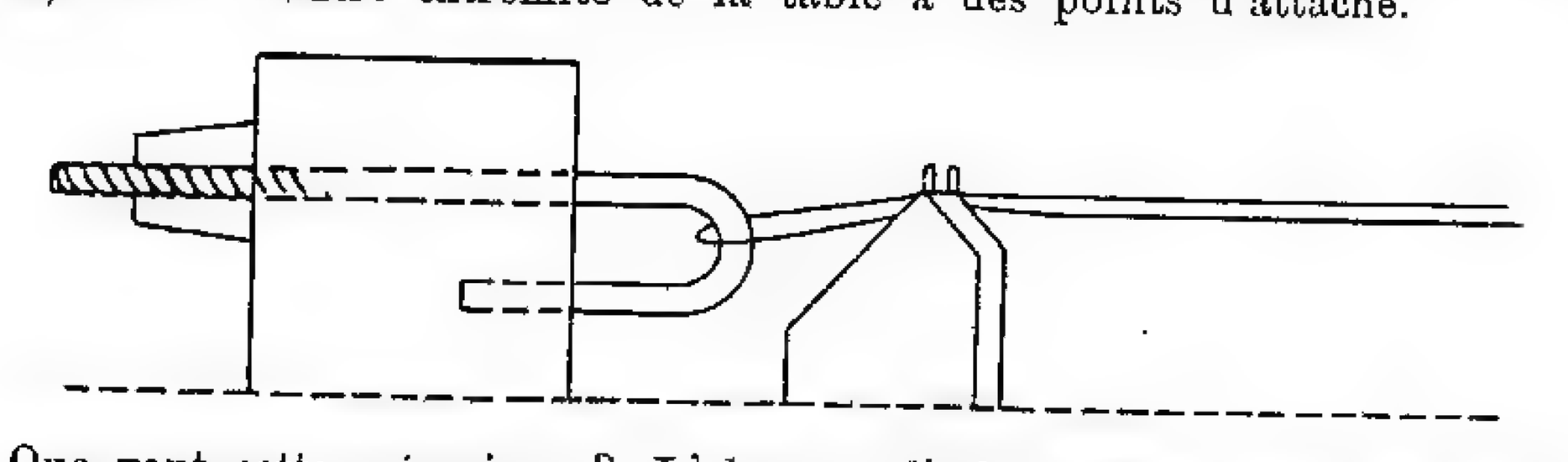
---

1) *Zeitschrift für Instrumentenbau*, 10e année, No 16, 1er mars 1890.

2) Mars—Avril.

3) Nous avons dit déjà que F.-N. Blanchet avait repris à Pascal-Joseph Taskin les affaires cédées au vieux Taskin par son grand-père.

Remarquons tout d'abord que cette mécanique est dépourvue de toute espèce d'échappement. Lorsque l'on appuie sur la touche *a*, celle-ci en basculant, soulève l'extrémité du levier *b*, qui actionne le pilote *c*, lequel à son tour agit sur le marteau *d* (garni de cuir [1]) et le projette contre la corde *e*; par le fait, l'étouffoir *f*, fixé obliquement à la tige du marteau, et qui précédemment reposait sur la corde, s'écarte de cette dernière pour la laisser vibrer librement. Les points de contact sont garnis de feutre, l'attache du levier et celle du marteau sont en parchemin. Il y a une sourdine, dite «jeu de luth», et un registre *f* commandés chacun par une genouillère qu'un mouvement latéral fixe dans leur position nouvelle. Le premier a pour effet d'intercaler entre les marteaux et les cordes une lame de bois feutrée, le second soulève tout l'ensemble de la mécanique, y compris les étouffoirs, lesquels, par conséquent, demeurent écartés des cordes. Le dispositif de ces dernières mérite de fixer l'attention. Chaque son est fourni, non par deux cordes jumelles, comme d'habitude, mais par une seule corde de longueur double qui se replie sur elle-même après avoir passé par un «crochet d'accord» en fil de laiton s'enfonçant dans le sommier et commandé par un écrou; il suffit de tourner celui-ci pour faire avancer ou reculer le crochet d'accord dans le sommier et, par conséquent, tendre ou détendre la double corde, fixée à l'autre extrémité de la table à des points d'attache.



Que vaut cette mécanique ? L'absence d'échappement constitue évidemment un défaut considérable et même surprenant à une époque où ce principe mécanique, déjà découvert soixante-dix-huit ans auparavant [2]) par Cristofori, était déjà presque universellement connu et adopté. Les genouillères sont une application nouvelle du principe déjà adopté par Taskin dans le clavecin à buffle. Le détail le plus intéressant est évidemment celui de la double corde, permettant un accord simultané des deux parties vibrant à l'unisson, d'où une simplification considérable de cette opération compliquée. D'après M. de Wit, le procédé offre les meilleurs résultats; la traction de la boucle

1) Les marteaux de feutre furent introduits quelques années plus tard par Pape, facteur allemand établi à Paris.

2) Le fait est mis en doute, il est vrai, par M. de Wit, se fondant d'une part sur l'absence d'échappement à tous les pianos de la moitié du XVIIIe siècle maniés par lui, de l'autre sur ce fait même qu'à la fin du siècle un artisan de l'habileté et de la notoriété de Taskin ignorait encore l'échappement.

Le dessin de la mécanique de Cristofori de 1709, par Scipione Maffei, reproduit en 1768 par Adlung dans sa *Musica mechanica organoedi*, et d'après lequel Broadwood & Sons de Londres reconstituèrent la dite mécanique (Musée du Conservatoire de Bruxelles, N° 1643), lui paraît apocryphe. Mais l'argument ne nous semble pas pertinent, le même principe figurant dans les instruments de Cristofori, datés de 1720, dont les spécimens sont encore conservés. D'après Hipkins, cité par M. Mahillon (*Catalogue du Musée du Conservatoire*, t. III, p. 244), la mécanique de Silbermann n'aurait été autre chose que cette mécanique de Cristofori de 1720 (même musée N° 1644).

d'accord se répartit sur les deux parties vibrantes avec une égalité telle qu'il suffit d'exercer une légère pression, à l'aide d'un petit morceau de bois, sur l'une ou l'autre moitiés de la corde (le procédé du violoniste soulevant du doigt la corde qu'il s'agit de faire redescendre légèrement) pour régulariser l'accord [1]).

Nous avons vainement cherché une application antérieure du système de la double corde, diversement utilisé depuis, et que les contemporains eux-mêmes signalaient comme une nouveauté [2]); aussi considérons-nous Taskin, jusqu'à preuve du contraire, comme l'initiateur de cet intéressant principe organologique.

Tels qu'ils sont, les pianos du facteur theutois révèlent, on le voit, un ensemble de qualités qui, à première vue, rend assez surprenante l'obscurité relative qui entoure aujourd'hui cette phase de l'activité de Taskin, ignorée même des spécialistes [3]). Indépendamment, en effet, des spécimens conservés, des documents du temps renseignent sur le mécanisme de ces instruments, tout particulièrement le rapport dressé en 1788 par Vandermonde [4]) l'Abbé Hauy [5]) et le baron de Dietrick, délégués par l'Académie des Sciences pour examiner le piano de Taskin, rapport publié dans les *Annales de l'Académie* et reproduit par l'*Avant-Coureur* de l'année suivante et, partiellement, dans l'*Encyclopédie*, à l'article *clavecin* [6]). Ce rapport, très élogieux mais assez

---

1) Il en serait tout autrement si celui-ci s'opérait, à l'aide de chevilles, aux extrémités même des cordes. Dans ce cas, les deux parties, nettement séparées par la boucle qui partage la corde, se tendent indépendamment l'une de l'autre. Tel est le cas des pianos contemporains de nombreuses firmes allemandes et américaines où le principe de la corde double se trouve appliqué: or, telle est l'indépendance vibratile des deux moitiés de la corde, que celles-ci servent souvent pour deux sons différents. Quoi qu'il en soit, le procédé de Taskin ne paraît que pouvoir difficilement satisfaire une oreille moderne. Mais on sait que naguère, — les anciens instruments à vent l'attestent à suffisance, —, on n'était guère exigeant sur l'accord.

2) Cinquante ans plus tard encore, en 1839, lorsque Boisselot applique la même idée à son piano *clédi-harmonique*, c'est à Taskin que se réfèrent les critiques (v. De la Fage, *Visites musicales à l'Exposition universelle de 1855*, p. 30; Pontécoulant, *Organographie*, t. II, p. 387).

3) Voir les ouvrages de Fischhof, Rimbault, Ponsicchi, C. Pierre, Chouquet, Hipkins, ainsi que la majorité des biographes de Taskin. M. Blondel, le distingué directeur de la maison Erard, nous écrit que, des pianos fabriqués par Taskin, il n'en a vu et n'en connaît aucun. Dans l'article dont il vient d'être question, M. de Wit écrit : «Si Taskin était jusqu'à présent connu comme facteur d'excellents et somptueux clavecins et épinettes, notre piano apporte la preuve qu'il s'occupa également de la facture du piano à marteaux et s'y signala de telle sorte qu'il mérite d'être placé à côté de son grand contemporain et collègue Erard (Ehrhard). Il est du devoir de la presse compétente d'attirer l'attention sur ce fait afin de lui restituer dans l'histoire de la facture instrumentale la place d'honneur qui lui revient incontestablement, d'après le témoignage nouvellement retrouvé de son art.»

4) Vandermonde (Alexis-Théophile), mathématicien, fondateur du Conservatoire des Arts et Métiers. Mélomane convaincu, il en était arrivé à une conception mathémathique de la musique, d'après laquelle, en s'aidant des sciences exactes, le premier venu aurait pu devenir compositeur. Il exposa sa théorie à l'Académie, en 1778 et en 1786, dans deux mémoires qui furent approuvés par Gluck, par Philidor et par Piccinni (1735-1796).

5) René-Juste Hauy, célèbre minéralogiste (1743-1822).

6) Par Framery, en annexe à l'article de Hullmantel sur le clavecin. L'écrivain applique erronément le rapport aux *clavecins* de Taskin, erreur partagée de nos jours par Rimbault (*History of the pianoforte*, p. 81). Winzingerode (*Encyclop. der gesammt. musikal. Wissenschaft*) lit erronément dans la relation de Limbourg que

confus, et qui trahit chez ses auteurs plus de bienveillance que de réelle compétence, est trop long pour être reproduit à cette place. Outre les diverses particularités mécaniques indiquées ci-dessus, on y signale lá recherche par Taskin du point de percussion de la corde le plus favorable au point de vue de la résonance harmonique (question qui restera une des préocupations de la facture moderne), ainsi que le souci d'élégance et de symétrie qui conduisit le constructeur à combler, à l'aide de cordes «postiches», les vides laissés entre les groupes de doubles cordes (préoccupation d'autant plus singulière que les mêmes vides existaient, depuis deux siècles, entre les cordes géminées de tous les clavecins et pianos).

De Limbourg, dans l'*Esprit des Journaux*, ayant parlé assez longuement du piano de Taskin, dont il loue l'intensité et la pureté sonore, la simplicité, la précision et la solidité de la mécanique, la durabilité de l'accord, le facteur le remercie dans la très intéressante lettre que voici (18 mai 1789):

Je vous suis infiniment obligé, de l'écrit que vous avez si sagement dicté dans l'esprit des journeaux, touchant les Buffles, et mon nouveau forté piano, j'ai lus avec plaisir, l'article, (remarques sur les artistes liegeois) vous ávez asseurement peiu a merveille, et avec des expressions propre et frappantes, les verités qui existent dans ce que j'ai fait, et qui sont *visible*, je n'ay meme dit, comme vous le verez, que tres succetement a l'académie, que ce que je ne pouvois refuser de leurs dire, je me suis reservés quantités de choses a leurs expliquer, que leur écrit, auroit trops donné de lumières, a ceux qui vont tacher de me copier, et je pence que vous approuverez cette embission reservé, étant l'unique moyen, de survivre dans mes ouvrages; longtemps apres ceux qui vienderont meme apres moi; la simplicité auquel j'ai réduis cet instrument, etonne touts ceux qui sont suceptible de bien le juger.

Madame victoire tente du Roi[1]), m'en a acheté un 4000 ‡ et elle meme me la payé des deniers de sa cassette, Monsieur le duc de Bery, en demande un et qui est un peut moin décoré, mais Monsieur de Serant son gouverneur ne veut point le payer mille écus, de sorte qu'ils attenderont, jusqu'à que j'en aye un de finis, qui puisse etre a plus bas prix, on ne se doutterois pas, que la Reyne en ayant été pour ainsi dire entousiasmé, se soit privé d'en acheter un, est cela sandoute relativement à la circonstance du temps qui ne nous laisse pas de nous inquieter . . .

A la fin de la même année, le *Mercure de France* consacra au piano de Taskin un long article, dont nous extrayons ce qui suit :

Le premier mérite de tout instrument, c'est l'intensité et la pureté du son; or, l'une et l'autre sont nécessairement très altérées par la complication des mécanismes adaptés aux instruments à touches. Les frottements nombreux des leviers qui meuvent les marteaux et les étouffoirs rendent toujours un bruit désagréable, qu'il était très important d'éviter.

En donnant aux étouffoirs un point commun de départ et de renvoi, le sieur Paschal est parvenu à retrancher neuf frottements dans le jeu de chacune des touches de son Piano. De la diminution des frottements, il résulte que les touches répondent à l'interrogation du tact avec une prestesse sans exemple. On en comprend facilement la raison, puisque moins les doigts ont de résistance à émouvoir, plus le caractère de leur impression se communique à la corde immédiatement et sans altération, plus par conséquent l'exécutant peut modifier les nuances au gré de sa sensibilité : avantage inappréciable dans un instrument dont, peut-être, le vice principal était de trop ressembler, par la monotonie de ses effets, à ces instruments à cylindre que l'on fait agir par une mécanique purement aveugle.

---

le piano de Taskin était muni d'un système de *transposition* «non pas recul des marteaux, mais par tension de détente d'une cheville commune».

1) Victoire de France, fille de Louis XV et de Marie Leczynska, 1733 à 1799.

L'article fut reproduit, en 1793, dans le *Musikalisches Wochenblatt* de Berlin, — lequel s'alimentait volontiers au *Mercure*[1]; celui-ci à son tour fournit les éléments de l'article Taskin dans le Dictionnaire de Gerber (1792) qui, pour plus amples détails, renvoie au *Wochenblatt* et à ses «obscurs éclaircissements» (sic! *dunkle Erklärungen*).

Cependant, le rapport académique et la notice du *Mercure* semblent plutôt le résultat d'une réclame habile que l'expression d'une opinion unanime. Ils recommandent un produit nouveau, mais ne nous apprennent rien sur l'accueil que le public lui a fait. Sur ce point, les documents anciens sont muets et il nous faut bien reconnaître qu'en réalité la notoriété de Taskin, facteur de pianos, est loin d'atteindre celle d'un Silbermann, d'un Frédérici ou d'un Erard. Sur trentre-trois pianos mis en vente dans las *Annonces, Affiches et Avis divers*, il n'en est pas un seul de Taskin. Fit-il des pianos pour la Cour? C'est douteux. On a vu plus haut que si le prétendu clavecin de Marie-Antoinette est en réalité un piano de Taskin, rien ne permet de supposer qu'il aurait été touché par la Reine. Le piano de Berlin est également réputé avoir appartenu à Marie-Antoinette, mais aucune preuve n'est donnée de cette attribution[2]. Enfin, Taskin lui-même reconnaît que si la reine fut «enthousiasmée» de son piano, elle s'abstint cependant de lui en commander un; et la «circonstance du temps» pourrait bien n'avoir été ici qu'un prétexte. Or, on sait qu'Erard avait fabriqué pour la souveraine un piano muni d'un appareil transpositeur, la voix de Marie-Antoinette étant d'une étendue très restreinte. — On peut même se demander si cette préférence ne fut par pour quelque chose dans l'ardeur républicaine du bouillant Theutois.

A quoi faut-il attribuer cet échec relatif? Peut-être Taskin n'eut-il pas le temps de produire assez d'instruments pour se faire valoir, peut-être succomba-t-il simplement sous la concurrence de confrères plus puissamment protégés ou plus méritants. Dès 1777, en effet, Sébastien Erard avait construit son premier piano dans l'atelier mis à sa disposition par la duchesse de Villeroy, et telle fut la vogue de cet instrument qu'en peu d'années les

1) Le passage ci-dessus inspire au rédacteur (*... rld*) ces réflexions intéressantes, en ce sens qu'elles montrent la vogue persistante dont jouissait, en Allemagne, l'antique clavicorde, susceptible du *vibrato (Bebung)*, ce moyen expressif qui échappe aux instruments à marteaux comme aux clavecins: «L'auteur confond ici deux choses très différentes, l'obtention du son et l'expression ... De la diminution des frottements, il fait résulter une faculté de coloration qui n'a rien à voir avec la première particularité ... La suppression des causes qui entravaient la production du son peut favoriser la promptitude de l'effet sonore en général et permettre à l'intrumentiste de maîtriser davantage les *f* et *p*; mais le son une fois formé n'est plus susceptible de la moindre modification, puisqu'au même instant le marteau quitte la corde. Peut-être serait-il possible de doter le piano d'un nuancement véritable, peut-être même M. Paschal a-t-il trouvé un moyen d'atteindre ce résultat: mais son invention, fort notable si elle est véridique, se limite, on l'a vu, à la suppression des frottements et à l'amélioration de l'accord, deux perfectionnements qui n'ont rien de commun avec le but poursuivi. Si donc la monotonie machinale demeure le défaut capital du piano (et qui ne le reconnaît?), ce fier instrument semble rester encore infiniment loin du modeste clavicorde, lequel, s'il est incapable de remplacer tout un orchestre, est, parmi tous les instruments de ce genre, le plus souple et le plus émouvant, celui dont les sons expressifs réagissent sur l'âme sensible qui les éveilla.»

2) Celle-ci nous paraît démentie par l'étiquette mentionnant la vente de l'instrument par François-Nicolas Blanchet en 1795, de laquelle il semble résulter que le piano n'aurait pas quitté les ateliers de son constructeur.

claviers d'Erard surpassèrent en réputation ceux de tous les autres facteurs de France, d'Allemagne et d'Angleterre [1]). Le génial strasbourgeois inaugurait par un coup de maître la carrière brillante qui, après toute une série d'inventions et de perfectionnements, devait le conduire à son œuvre maîtresse, la mécanique à double échappement, qui dota le piano d'une sensibilité de toucher inconnue jusque-là (1823). Aussi apparaît-il dès lors comme personnifiant la nouvelle industrie du clavier.

C'est M. Sébastien Erard, lit-on dans l'*Encyclopédie* [2]), et ensuite ses deux frères, qui ont commencé à perfectionner cet instrument à Paris. Leur fabrique est toujours la plus renommée, quoiqu'ils aient quelques rivaux qui semblent vouloir parfois balancer leur succès.

Contre un tel rival, Pascal Taskin ne pouvait lutter. Indépendamment du talent, les années assuraient à son adversaire un avantage considérable. Non seulement Erard (né en 1752) avait vingt-neuf ans de moins que Taskin, mais encore, et surtout, il avait marché beaucoup plus vite. A dix-sept ans, on nous le présente comme un artisan de premier ordre. Taskin avait quarante-cinq ans lorsqu'il créa le clavecin à buffle, et cinquante-trois lorsqu'il lança le piano dont il vient d'être question: c'est à vingt-cinq ans qu'Erard construisit le sien; — il avait du temps devant lui.

Toutefois, une question fort intéressante se pose ici. Le premier piano d'Erard est de 1777, celui de Taskin, au témoignage du consciencieux Becdelièvre [3]), d'un an auparavant. Cela donne une certaine consistance à l'affirmation de Chouquet (malheureusement non documentée) [4]) d'après laquelle c'est à Taskin que revientrait l'honneur d'avoir construit en France le premier piano. Autre question: La mécanique des pianos construits par Erard «vers 1780» ne manque pas de ressemblance avec celle de Taskin ci-dessus décrite [5]). Il n'y a pas de double corde et les étouffoirs, indépendants des marteaux, se manœuvrent par une pédale au lieu de genouillère; mais l'échappement manque encore et le pilote est commun aux deux mécaniques. Laquelle est la plus ancienne et dans quelle mesure l'un ou l'autre des deux constructeurs a-t-il pu profiter de l'expérience de son rival? Le rapport académique en faveur du facteur wallon est, il est vrai, postérieur de onze années à l'invention d'Erard, mais n'oublions pas que l'instrument analysé est le résultat de longs tâtonnements et de perfectionnements successifs, comme l'atteste l'article du *Mercure* cité plus haut, lequel débute ainsi: «Le Sr. Paschal Taskin . . . occupé, *depuis quelques années*, des moyens de perfectionner le Forte-piano, vient d'en construire un . . .» On l'a vu dans cette lettre où il se plaint de l'indifférence académique, depuis deux ans déjà son piano se trouvait prêt. Et dans ces mêmes lettres, dont la sincérité n'est pas douteuse, la fierté qu'il montre de ses ouvrages, le soin qu'il a mis à ne montrer aux rapporteurs que «ce qu'il ne pouvait refuser de leur dire», afin de ne pas donner «trop de lumières à ceux qui voudront tâcher de le copier» et d'ainsi «survivre dans ses ouvrages», tout cela est non d'un plagiaire, mais d'un créateur indépendant.

Toujours est-il que Taskin ne jouit pas longtemps de son succès. Une

1) *Les Grandes Usines de Turgan* (Paris), Juin 1887.
2) De Momigny, article *Piano* (dans la partie *Musique*).
3) *Bibliogr. liégeoise.*
4) Grove, *Diction.*, art. Taskin.
5) *V. Les Grandes Usines de Turgan*, pp. 26, 27.

année après la publication du rapport académique commençait l'agitation révolutionnaire; et le facteur devenu politicien décédait obscurément quatre ans plus tard, tandis que la Convention venait de proclamer la République et que la France s'apprêtait à lutter contre l'Europe coalisée; quand l'Empire ramena un calme relatif, Erard tenait le haut du pavé, et Taskin était oublié.

* * *

Nous avons dit qu'en 1790 Taskin avait encore construit un nouvel instrument, auquel il avait donné le nom d'*Armandine* (Musée du Conservatoire de Paris, N° 312); ce nom est expliqué par Chouquet ainsi qu'il suit:

Pascal Taskin nomma cet instrument *Armandine* parce qu'il l'imagina, en 1790, pour la jeune Anne-Aimée Armand (1774—1846)[1], qui aimait à jouer debout et fût devenue une virtuose célèbre, si elle n'avait renoncé à la musique instrumentale pour se vouer à la carrière lyrique et prendre rang parmi les meilleurs cantatrices de l'Opéra-Comique d'abord, puis de l'Opéra.

C'était une sorte de harpe-psaltérion d'un mécanisme assez ingénieux, montée de cordes de boyaux, avec de jolies peintures sur la table. L'*Armandine* n'obtint aucun succès. Elle appartient à cette nombreuse catégorie d'appareils composites, harpes-luths, lyres-guitares, etc., qui bénéficièrent parfois d'une faveur locale et momentanée, mais dont aucun ne parvint à s'incorporer d'une façon définitive à notre matériel sonore, dont les types principaux se fixent à partir du XVIIe siècle.

Otto Nicolai's italienische Opern.

Von

Georg Richard Kruse.

(Gr. Lichterfelde.)

Gelegentlich der Hundertjahrfeier von Nicolai's Geburtstag ist vielen zum erstenmal bekannt geworden, daß Otto Nicolai außer den »Lustigen Weibern« auch noch andere Opern geschrieben hat. In den kurzen Lebensbeschreibungen der Musiklexika ist wohl davon die Rede, aber die Angaben sind vielfach unrichtig und besagen so wenig, daß niemand ein richtiges Bild von des Meisters Bühnenschaffen erhält. Daß die vor seinem Lebenswerke geschriebenen Opern italienischen Ursprungs waren, könnte bei der seltsamen Entwickelungsgeschichte der deutschen Oper weiter nicht wundernehmen. Galt es doch zu Nicolai's Zeit noch als selbstverständlich, daß der Künstler zur Erlangung höchsten Meisterruhms jenseits der Alpen geweilt haben müsse wie Händel, Hasse, Mozart und auch noch Meyerbeer, der 1824 aus Italien nach Berlin zurückgekehrt war, nachdem er dort mit 6 Opern im damaligen

1) Elève de F.-A. Blanchet, le neveu par alliance de Taskin.

Zeitgeschmack als Maestro gefeiert worden war. Und nicht nur Deutschland, auch Frankreich und Spanien schickten ihre Musensöhne, die an den staatlichen Akademien Preise errungen hatten, nach Rom.

Nicolai aber ging, wenn er auch schon in Berlin von einer noch zu komponierenden Oper spricht, nicht in der Absicht, als Opernkomponist Ruhm zu erwerben, nach der ewigen Stadt, sondern erst nach und nach löste er sich dort von seinem eigentlichen Berufe, dem des Kirchenmusikers, los [1]).

Am 8. Dezember 1833 reiste er von Berlin ab, um sein Amt als Organist an der preußischen Gesandtschaftskapelle in Rom, Palazzo Caffarelli, anzutreten. Nachdem er in Leipzig, Nürnberg und München Aufenthalt genommen hatte, traf er am 1. Jan. 1834 in Verona ein, wo er zuerst in Italien Station machte, und am selben Abend besuchte er auch das *Teatro filarmonico* und hörte Donizetti's *Anna Bolena* (»gute Oper, wenig Rossiniaden«, notiert er) mit der Primadonna Almerinda Manzocchi.

»Theater ist sehr gut, 5 Ränge Logen; 5 Contrabässe, ohne Director, der Vorgeiger dirigiert; daher zuweilen Schwanken. — Schändlicher Spektakel unter den Zuhörern«, schreibt er weiter im Tagebuch, so seine ersten Eindrücke im italienischen Theater festhaltend.

Über Padua kommt er nach Venedig, wo er im *Teatro Fenice* Donizetti's *Fausta* mit der Pasta und dem Tenor Donzelli, im *Teatro Benedetto* Rossini's *Cenerentola* mit der Schiazzetti hört. In Florenz besucht er das *Teatro alla Pergola* und notiert:

»Miserable Oper von Donizetti *Il Furioso a Domingo*, die Musik weniger schlecht als die Dichtung, die tiefste Tragik wird stets durch nebenstehende Komik erdrückt, so daß man nie einen wahren Eindruck hat; nur ein Duett im 2. Akt (Baß u. Sopr.) ist gut«.

In Livorno, wo Nicolai erst abends angekommen, suchte er doch noch sogleich das Theater auf und sah sich wenigstens den ersten Akt von Mercadante's *Normanni a Parigi* an.

Am 28. Jan. 1834 war er in Rom eingetroffen. Den ersten Opernbesuch verzeichnet er unterm 10. Februar, wo er im *Teatro di Apollo* (*Tordinone*) Bellini's *Norma* (hier, weil »Norma« kirchliche Regel bedeutet und dieser Titel von der Geistlichkeit beanstandet wurde, als *La foresta d'Irmensone* aufgeführt) hörte.

»Die Musik« — heißt es in seinem Tagebuche — »die beste von Bellini, die ich bis jetzt gehört habe, ist wirklich gut und fast gar keine Trivialitäten darin, abgerechnet die Kadenzen«.

Sonst verlautet nichts von Anregungen zum Opernschaffen aus der ersten Zeit; Nicolai ist vielmehr an einem Choralbuch tätig, schreibt seine Klaviersonate, der später weitere Arbeiten auf dem Gebiete der Kirchenmusik, ein Streichquartett und die Sinfonie in *D* dur folgen.

Aber schon am 4. März schreibt er an Oehlenschläger nach Kopenhagen wegen der Bearbeitung von dessen neuer Tragödie *Tordenskiold*, und unterm 21. April finden wir die Äußerung:

»Ich lese viel im Schiller, um mich zu zerstreuen; sein Demetrius könnte eine gute Oper geben«.

---

1) Eine umfassende Biographie Nicolais, die zum ersten Male das gesamte Schaffen des Meisters zum Gegenstand der Darstellung macht, hat der Verfasser dieses Artikels soeben fertig gestellt. Sollten sich noch irgendwo Exemplare der hier als nicht mehr erhältlich bezeichneten Kompositionen vorfinden, wäre er für gütige Mitteilung sehr dankbar.

Auch die Übersetzung einiger Szenen aus Metastasio's *Zenobia* erfolgte wohl in der Absicht, einen Text zu gewinnen. Am 30. hört er Bellini's *Capuletti und Montecchi* (»Musik ganz italienisch!«), und im nächsten Monat sendet er dem Berliner Generalintendanten Graf Redern eine ausführliche Denkschrift über den Zustand der Oper in Italien.

Bei dem Dichter Ferretti eingeführt, schreibt er unterm 25. Juli: »Vielleicht ist Ferretti der Mann, der mir den langgesuchten Operntext liefern wird«. Er war da allerdings an der rechten Schmiede, denn Jacopo Ferretti (1784—1852), ein eifriger Verehrer Metastasio's, zählte zu den fruchtbarsten und gesuchtesten Operndichtern. Nicht weniger als 40 Libretti hat er verfaßt, und Rossini, Donizetti, Pacini, Ricci u. a. komponierten seine gefälligen und humorreichen Schöpfungen (*La Cenerentola, Il nuovo Figaro* usw.). Das »niederträchtig schlechte Buch« zu Ricci's Oper *Chi dura vince*, deren Durchfall Nicolai im Dezember miterlebte, mag Veranlassung gewesen sein, daß er sich nicht weiter bei Ferretti bemühte.

In einem Schreiben an Graf Redern vom 31. Jan. 1835 berichtet er wieder über die Opern, die er gehört: *Parisina* von Donizetti, *Caritea* von Mercadante, *Sonnambula* von Bellini und sagt am Schlusse:

»Könnte ich doch auch einmal so glücklich sein, etwas für die Königliche Bühne zu schreiben«.

Wir wissen, daß es nie dazu kam und daß nur durch zufällige Umstände *Die lustigen Weiber*, die für Wien geschrieben waren, am Berliner Opernhause ihre Uraufführung erlebten.

Im April des Jahres 1835 machte Nicolai eine Reise nach Neapel und besuchte dort auch Donizetti, dem er tags darauf seine drei italienischen Kanzonetten »mit einem artigen Briefchen« zuschickt. Die Opern, die er hier im *Teatro nuovo* und *St. Carlo* hört, finden wenig Beifall, dagegen interessiert ihn im *Teatro fondo* Pacini's *Ivanhoe* (»die Musik gut, aber italienisch«), dessen Sujet später seiner eigenen erfolgreichen Oper *Il Templario* zur Grundlage dienen sollte.

Hier hört er auch Rossini's *Tell* (»sehr schöne Musik das«), und es vollzieht sich nach und nach ein Umschwung in ihm zugunsten der italienischen Meister. Eine Gelegenheit, ihnen auf ihrer erfolgreichen Bahn zu folgen, bot sich wohl aber noch nicht, und nach Rom zurückgekehrt, schreibt er zunächst wieder eine Sinfonie (die kürzlich wieder aufgefundene in *D*dur, seine zweite) für die Wiener Preisbewerbung.

Der Gedanke, eine Oper zu schreiben, hat ihn aber offenbar immer wieder beschäftigt, und er hat ihm wohl auch Ausdruck gegeben, denn als er im Oktober 1835 um seine Entlassung aus der Organistenstelle bei der preußischen Regierung einkommt, und ein zweijähriges Reisestipendium zu Studien für ein in Berlin zu errichtendes staatliches Konservatorium erbittet, verspricht sein Chef, der Ministerresident beim päpstlichen Stuhl, Karl v. Bunsen, die beste Befürwortung dieses Antrages, aber —

»Er hat Furcht, daß, wenn ich erst Rom im Rücken habe, ich mich ganz der modernen Musik überlassen werde. Ganz nicht, aber auch nicht garnicht, wie er es durchaus will; ich habe ihm versprochen, auf der Reise keine Oper zu komponieren. Das war voreilig!«

Zwei Wochen später sehen wir Nicolai schon die erste Beziehung mit dem Theater anknüpfen, und am 14. Oktober notiert er:

»Heute abend wird mein Trauermarsch zwischen den beiden Akten der Oper *Somnambule* von Bellini [gest. 23. Sept., 29 Jahr alt] aufgeführt im *Theater Valle.* Sonntag abend schrieb ich an den Impresario Paterni und offerierte ihm denselben, Montag vormittag bekam ich die Antwort. Nach beendigtem Theater Montags, später als Mitternacht, war die erste Probe. Ich hatte nachmittag von 5 Uhr bis abends elf in einem fort gesessen und die Stimmen ausgeschrieben. Heute (Mittwoch) vormittag um 10 habe ich Probe. — Um 1 Uhr nachts: Die Probe vormittags ging gut; das Orchester sagte: *Bravo, Nicolai.* — Abends im Theater war gräulicher Spektakel; die Sänger wurden ausgepfiffen, da sie wirklich schlecht waren. So war denn die Stimmung des Publikums sehr ungünstig, um meine Trauermusik aufzunehmen; dennoch wurde aufmerksam gehört und applaudiert. Ich hatte mich hinter die Kulissen des Theaters gezogen, um von da ungesehen hören zu können.«

Das Werk erschien bei Ricordi in Mailand im Druck, ist aber anscheinend nicht mehr aufzutreiben. Der Titel lautet nach Mendel's Verzeichnis: *In Morte de V. Bellini, Marcia funebre p. Orch.*

Im März 1836 kam Donizetti nach Rom und machte Nicolai einen Gegenbesuch.

»Ich spielte ihm mein letztgeschriebenes Duett vor, wobei er mir manchen Rat gab, der von seiner großen Meisterschaft zeugte, namentlich Theaterpraxis.«

Und weiter heißt es im Tagebuch:

»Donizetti ist noch einmal bei mir gewesen und hat die Partitur des Duetts von neuem durchgesehen und nochmals einige Änderungen geraten. Ich stehe gut mit ihm. Vielleicht kann diese Bekanntschaft mir die Gelegenheit verschaffen, mit einer Oper aufzutreten. — Donizetti hat mir gestern eine Art Zeugnis in Form eines kurzen Briefes an Ferretti gegeben, worin er sich vorteilhaft über mich ausspricht. Ich denke es zu benutzen, um mir die Gelegenheit zu schaffen, eine Oper zu schreiben«.

Im Mai notiert Nicolai, daß er seine Entlassung und eine Gratifikation von 150 Talern zur Rückreise vom Ministerium erhalten habe — das Reisestipendium war nicht bewilligt worden — und sobald er »ein freier Mensch« ist, faßt er sofort den Entschluß, eine italienische Oper zu schreiben, und betreibt Verhandlungen darüber mit dem *Teatro Valle.* In einem Brief an den Vater vom 26. Juni, in dem er ihm u. a. vertraut, daß er jetzt für die Oper nächst Mozart ebenfalls Rossini am höchsten schätze, schreibt er:

»Ich war sehr nahe daran, eine Oper zu schreiben und zwar eine italienische für das hiesige Theater *Valle.* »*Leonore di Guienna*«[1]), Text von Felice Romani, aber früher schon einmal von Donizetti komponiert. Zwei Stücke, ein Duett und eine Cavatine habe ich auch bereits davon komponiert. Die Sache hat sich aber wieder zerschlagen, obgleich ich für meine Arbeit nichts als Honorar begehrte und mich mit der Ehre, eine Oper in Italien geschrieben zu haben, begnügen wollte. Es ist heutigen Tages sehr schwer, die erste Oper zur Aufführung zu bringen, selbst wenn man, wie ich von mir glaube, sich schon ein bißchen Kredit erworben hat. Man muß noch selbst bezahlen, anstatt bezahlt zu sein, und so bin ich überzeugt, hat es auch Meyerbeer gemacht, als er in Italien zu schreiben anfing. Wie ein großes Glück ist es: reich zu sein! — — — Gern wäre ich in Italien geblieben und hätte eine Oper geschrieben, wozu sich mir noch andere neue Aussichten für Neapel eröffnen, aber das kann noch lange dauern, und ich will das zur Reise ersparte Geld hier nicht unnütz zusetzen.«

---

1) Richtiger »*Eleonora*«, 1834 in Florenz aufgeführt; identisch mit *Rosmonda d'Inghilterra.* Ursprünglich war der Text für Carlo Coccia geschrieben, der seine *Rosmunda* bereits 1829 im *Teatro Fenice* in Venedig aufführte.

Wie Nicolai in der Absicht, zur Mutter nach Breslau zu reisen, in Bologna festgehalten und dort veranlaßt wurde, als erstes Werk, das von der Bühne herab erklang, die *Trauerkantate auf den Tod der Malibran* zu komponieren (Aufführung am 21. Oktober 1836) und welche trüben Erfahrungen er wiederum machte, wurde bereits in Heft 9, Jahrgang IX der Zeitschrift der IMG. geschildert.

Die Komposition ist leider nicht mehr aufzufinden, von der Gestalt des ganzen Werkes erhalten wir jedoch ein vollständiges Bild durch einen unveröffentlichten Brief Nicolai's an den Vater aus Piacenza vom 12. Dezbr. 1836 (im Besitz von Otto Lessmann), in dem er es anschaulich beschreibt. Auch die Dichtung teilt er mit, und in seiner temperamentvollen Weise schildert er gleichzeitig sehr ergötzlich den Verlauf der verhängnisvollen Aufführung.

»Das Ballett gefiel gerade in dieser Zeit in Bologna mehr als die Oper, und es war daher die Idee der Direktion, in der Kantate Ballett anzubringen; — ich faßte diese Idee auf, da es überdies etwas ganz neues in Italien war, Ballett mit Gesangmusik zu vereinigen, denn der Gebrauch, das Ballett in der Oper mitwirken zu lassen, existiert hier noch nicht. Da ich aber nicht einsah, wie man füglicher Weise in einer ernsthaften Kantate Tanz (etwa einen Trauertanz nach Art der alten Griechen ausgenommen) anbringen wolle, so nahm ich meine Zuflucht zu den sogenannten lebenden Bildern, die bei uns so beliebt und hier noch gar nicht gekannt sind. Ich entwarf demnach folgende Idee des Ganzen.

I. *Sinfonia*, d. h. Ouverture (denn die Italiener nennen die Ouverturen Sinfonien, während sie eine eigentliche große Symphonie gar nicht kennen. Beethoven kennt man nicht, garnicht! —)

II. *a) Coro.* Text:

Il regnator d'Olimpo
pietoso a noi mortali
per raddolcirne i mali
un genio destinò. —

Si unir gli Dei festosi
intorno al regio trono
e ognun per fargli dono
con Giove gareggiò. —

D'amabile velo
fu cintu nel cielo
le grazie versaro
di pragi tesor;

Apollo gli spira
il suon della lira,
le note canore
gli insegna l'amor.

II. b) Lebendes Bild (welches immer das im vorangehenden Chor Ausgesprochene darstellt). Den Parnaß darstellend, in dem die kleine Malibran von Grazien und Musen umgeben und unterrichtet wird.

III. a) *Coro.*

Ti salutiam, benefico
genio consolator!
lieto ricevi i candidi
voti de' nostri cor. —

Quando nell' estasi
di dolce ardore,
canti si tenere
note d' amore

Già la tua angelica
voce ascoltiamo,
d' angoscia i palpiti
più non sentiamo,

Di quel grand Italo
che t' infiammò
e troppo rapido
nel cielo volò.

Dieser Chor ist, seiner Idee gemäß, sehr sanft gehalten.

III. b) Lebendes Bild. Die Szene des ersten Aktes aus der *Sonnambula* von Bellini vorstellend, wo die allgemein beliebte Kavatine »*sopra il sen la man mi posa*« von der Amina gesungen wird, welches eine Haupt-Arie der Malibran

gewesen sein soll. Ein kleines, sanftes Orchester, 2 Klar., 2 Corni, 4 Violini, 2 Fag., 1 Bass und Pianoforte begleiteten immer die lebenden Bilder hinter der Szene mit der entsprechenden Musik.

IV. a) *Coro.*

T' ammiriamo nell' aspro cimento
per Giulietta la spada impugnar
E al sublime terribile accento
ci sentiamo nel petto avvampar.
Di costanza trionfo n'additi
una fiamma è tuo forte sospir,
Alla gloria, all' onore ci inviti
Tu ne insegni da prodi morir.

Dieser Chor ist sehr feurig und kräftig.

IV. b) Bild. Malibran als Romeo im ersten Akt im Finale darstellend. — Das Bild wird von einem heftigen Orchesterschlag mit Tamtam unterbrochen, und es folgt:

V. a) *Coro.*

Quale gride! — qual fragor! —
Spenta, è spenta! oh vio dolor!

worauf ein Trauerchor ohne Orchester folgt:

Noi sconsolati e miseri
versiam profondi gemiti
La prima sua delizia
rapita al mondo fù. —
Più non udressi suoi cantici
non la vedrem mai più!

Sehr pathetisch und traurig.

V. b) Bild. Den Katafalk der Malibran darstellend. Unter einem Trauermarsch kommen Personen in einem Zuge, welche Palmen und Lorbeeren darauf streuen. — Euterpe kommt und neigt sich trauernd über das Grabmal, während die Musik Vaccai's schönes »*Ah se tu dormi svegliati*« spielt; ein Violoncellsolo.

VI. a) *Coro (quasi Recitativo)*

	Ma forse eterno sul perduto bene	*i Bassi soli*
	esser denno i sospir, le nostre pene?	
(molto maestoso)	*Ah no; miriamo al ciel*	
	conforto sia il pensier	
	Ch' Ella beata andò	
	nel seggio suo premier.	
(Tutti, grandioso)	*Già te vediamo assisa*	
	Delle camene al coro	
	Bella d' eterno alloro	
	Fra l' armonie d' amor.	
(Allegro)	*Mille Geni — a tuo ritorno —*	
	alzan plausi — di piacer:	
	Mentre eccheggia — in Elicono —	
	il tuo canto — lusinghier.	

VI. b) Bild. Der Parnass. Malibran wird von Musen und Grazien und Genien empfangen und von Apollo mit Unsterblichkeit belohnt.

Die Verse wurden nach meiner Angabe von einem Dr. Bonnetti gemacht und sind, glaube ich, gut gelungen; so wie ich auch noch jetzt der Überzeugung bin, daß die Abrundung und die Idee des Ganzen gut und die Musik nicht mißlungen ist. Solos durfte ich der Rivalität der Sänger halber nicht setzen, sondern lauter Chöre.

Den eigentlichen Lohn und das wahre Vergnügen an seinem Werk genießt

doch der Komponist nur in den Augenblicken, wenn er es schafft, unabhängig, allein, ungebunden, in diesen Augenblicken der Gottheit nahe — ein Schöpfer!

Mit der ersten Seite, die der Kopist abschreibt — fangen auch schon die Leiden an! — — — — —

Die Proben hielt ich ab, und in denselben gefiel die Musik allgemein; in einer Probe brachen die Sänger im Chor IVa (für Männerstimmen) in lauten Enthusiasmus aus: *bravo maestro! bravo maestro!* ebenso rief mir das Orchester nach der Ouverture in der Orchesterprobe zu! Kurz, ich war des glücklichen Ausganges gewiß! Der Abend kam: es wurden zuerst Bellinis *Puritani* gegeben, und nach Ende der Oper begann die Kantate. — Die Sinfonie wurde applaudiert: der erste Chor ebenfalls; als aber der Vorhang im Hintergrunde aufging und das erste Bild sehen ließ — — war alle Aufmerksamkeit für die Musik zum Teufel!! — man fing an zu lachen, und so immerfort nach jedem Bilde. — Der verfluchte Hund von Direktor hatte mir die Bilder so elend darstellen lassen, um Geld zu sparen, daß man mit Recht damit unzufrieden war — was kann aber der Komponist dafür?? Trotz alledem wurde dennoch am Ende des Chors IVa und am Ende des Chors Va (ohne Orchester) stark applaudiert. Als aber im letzten Chor statt schwebender Genien auf dem Parnass einige ungeschlachte, flügellose Bengel an Stricken herabgelassen wurden, brach man in Gelächter aus, und als der Vorhang fiel, fiel ich auch aus all meinen Himmeln, denn ich hatte auf mehrmaliges Hervorrufen gerechnet und statt dessen ließ sich am Ende nicht einmal ein Beifallszeichen, ja sogar einiges Zischen vernehmen. Ich dachte auf einer Versenkung zu stehen, die mit mir in den Boden der Bühne hinabführe! (ich stand zwischen den Kulissen, denn es ist hier nicht Sitte, daß der Komponist selbst dirigiert). — —

Überall sprach man von meiner Musik gut und tadelte nur die Manier der Bilder, die auf einer Art kleinerem Theater, das im Hintergrunde errichtet war, vorgestellt waren und die Italiener an ihre Marionetten-Theater erinnerten. Nun sehe ich ein, warum in den italienischen Opern so wenig Handlung vorkommt — der Gesang ist diesem Publikum alles!« — — —

In Bologna lernte er auch Rossini kennen, der ihm einen Empfehlungsbrief an Bartolomeo Merelli, den Impresario der Scala und der kaiserlichen italienischen Oper in Wien, mitgab. In Mailand angekommen, sucht Nicolai diesen vielvermögenden Mann sogleich auf, und es wird ihm auch Aussicht gemacht, eine Oper schreiben zu können. Leider sind die folgenden Blätter aus dem Tagebuche herausgeschnitten, und wir erfahren nichts über das Ergebnis. Glücklicherweise aber ist ein Konzertprogramm erhalten [1]), das uns von einer bisher gänzlich unbekannten Opernschöpfung Nicolai's Kenntnis gibt. In einer »Akademie«, die er am 28. April 1837 in der Scala veranstaltete, figuriert als 4. Nummer (von den verzeichneten 8 Nummern sind 5 eigene Kompositionen) ein Quintett-Finale aus seiner Oper:

La figlia abbandonata.

Personaggi

Il Cavaliere	*Signor Cartagenova Orazio*
Carlo, innamorato di	» *Milesi Gio. Battista*
Giulia, creduta orfanella, che poi si scopre figlia del Cavaliere	*Signora di Perle Carolina*
Maestro Simone	*Signor Galli Vincenzo*
La Governante in casa del Cavaliere	*Signora Ruggeri Teresa*

Avvertimento

Il Cavaliere . . . di ritorno dalla guerra non trovando più la figlia, cerca sollievo nella compagnia altrui. È in questo punto che Simone gli conduce Giulia da lui educata,

1) Von Herrn Otto Lessmann mir freundlichst zur Verfügung gestellt.

e che fa cantare onde distrarre maggiormente il Cavaliere. Questi sceglie a caso una Romanza intitolata »La figlia abbandonata«. La commozione prodotta dal soggetto della Romanza e dal canto di Giulia sul cuor del Cavaliere costituisce la stretta di questo finale.

Dies Quintett »*Un turbamento orcano*« ist das einzige, jetzt auch verschwundene Stück aus der in Rom begonnenen Oper, die im Nachlaß unter dem Titel *Giulietta* verzeichnet war. Der Text dürfte derselbe der von Pasqu. Guglielmo 1836 in Rom aufgeführten Oper *Giulietta* (*La fanciulla abbandonata*) sein.

Die Anknüpfung mit Merelli hatte wenigstens den Erfolg, daß Nicolai vom 1. Juni 1837 ab für ein Jahr als Kapellmeister für das Kärtnertortheater in Wien engagiert wurde.

Nach Ablauf dieses Jahres kehrte Nicolai nach Italien zurück, da ihm Merelli eine Stellung in Turin in Aussicht gestellt hatte. Am 1. Juli 1838 langt er in Venedig an, und zwei Tage später notiert er in sein Tagebuch:

»Dem alten Perotti [Gian Agostino, Kapellmeister an der Marcuskirche, 1769—1835] werde ich heute meine in Wien komponierte Oper *Rosmonda* vorspielen. Er ist in Venedig von Einfluß, vielleicht hilft mir das vorwärts.«

Zehn Tage später heißt es:

»Hier in Verona habe ich den Dichter Gaetano Rossi [1780—1855] aufgesucht. Ich hatte an ihn einen Brief von Perotti. Er hat 183 Opernbücher gemacht! Merelli pflegt sich seiner zu bedienen, und so dürfte ich denn auch nächstens mit ihm zusammen schreiben, wenn es nach Wunsch geht. Ich habe Rossi zu Mittag geladen und ihn splendid bewirtet und mir seine Zuneigung zu gewinnen gesucht. Er sprach viel von Meyerbeer, für den er die ersten Operntexte geschrieben hat. — In Novara blieb ich drei Tage, war fast ausschließlich bei Mercadante [Saverio 1797—1870] der mich sehr freundschaftlich aufnahm, und spielte ihm meine Oper *Rosmonda* vor, über die er mir auch noch manches sagte. — In Turin angekommen, sagte mir Giaccone, daß die Kapellmeisterstelle bereits besetzt sei. So hat mich nun Merelli in eine bedauernswerte Lage versetzt. Ich schrieb sogleich an ihn[1]. Unterdessen suchte ich gestern noch Hrn. Felix Romani auf. Ich gab ihm das *Mistero* und *Il Desiderio*, seine Romanzen, die ich in Wien habe drucken lassen, und sagte ihm, daß ich seine Rosmonda komponiert hätte. — Er hat es unternommen, die Rosmonda für mich umzuarbeiten. — Giaccone wäre geneigt, mich für diese Herbstsaison eine komische Oper komponieren zu lassen — aber ich weiß kein Sujet. Ich habe die Bekanntschaft einer Mad. Brun aus Paris mit ihren 2 Töchtern gemacht. — Sie haben nach Paris geschrieben, um das Buch von *Joconde*[2]) zu bekommen, von welchem ich glaube, dass es gut zu einer komischen Oper für Italien wäre. Auch habe ich von Lanari Briefe bekommen. Er will meine Oper *Rosmonda* in diesem Karneval in der *Fenice* in Venedig zur Aufführung bringen, wenn ich die Approbation der dortigen *Presidenza* erhalten kann. — (Mailand, September) Mit Giaccone in Turin habe ich einen Kontrakt gemacht und bin somit für 2500 Frs. verpflichtet, ihm für das große *Theater Regio* eine neue *opera seria* für den Karneval 1839/40 zu liefern. So bin ich denn nun endlich auf dem Punkt, nach dem ich so lange geschmachtet habe. — Ich ging von Mailand nach Venedig in der Hoffnung, hier in der *Fenice* meine *Rosmonda* herauszubringen. Lanari

1) Nicolai übernahm dann vorübergehend doch die Stelle des erkrankten Kapellmeisters und komponierte auch zu Mercadante's *Briganti* ein Rondo finale für die Primadonna.

2) Es ist wohl Nicolò Isouard's Oper *Joconde* (= *Le coureurs d'avantures*), Text von Etienne, gemeint, die 1814 in Paris zuerst gegeben wurde.

Eine ältere *Joconde* (Paris 1790) ist von Desforges gedichtet, von Jadin komponiert.

wollte dieselbe geben, jedoch als *Opera di obbligo*. Hierzu konnte ich mich nicht verstehen, da mir Perotti davon abriet. Er sagte, daß die Venezianer an ihre *Opera di obbligo* zu grosse Prätensionen machen, und daß ich deshalb durchfallen würde, auch wenn die Musik gut wäre. Sie wollen einen *Maestro di primo cartello* für ihr schweres Geld — und darin haben sie recht. Ich hätte nun Lanari gerne persuadiert, meine Oper als *altra musica nuova* zu geben, indes davon hat er nichts wissen wollen. — Ich spielte der Ungher [spätere Sabatier, 1803—77] einiges aus der Oper vor, und die Partie der Eleonore schien ihr gut. Sie interessierte sich deshalb für mich bei dem Impresario von Triest, Signor Natale Fabrici; so habe ich es denn durchgesetzt, daß ich auch für Triest u. z. für den kommenden Herbst 1839 engagiert bin, meine Oper *Rosmonda* in Szene zu setzen. — Ich mußte nun irgendwo mich hinziehen, wo ich meine Opern schreiben und zugleich während dieser Zeit meine Existenz durch Stundengeben bestreiten konnte. Ich wählte Rom. Meine Kasse reichte gerade knapp aus, um die Post bis Rom bezahlen zu können, und so bin ich denn hier am 16. Nov. 1838 ohne einen Kreuzer angekommen und befinde mich in der größten Geldverlegenheit.«

In Rom fristet er sein Leben wieder durch Unterrichtgeben, größtenteils bei russischen Familien, und schlägt sich mühsam durch. Von hier aus schreibt er dem Vater unterm 27. Juni 1839:

»Die neue Oper, die ich für Turin schreibe, ist das Sujet des Ivanhoe von Walter Scott, dasselbe, worüber Marschner den *Templer und die Jüdin* komponiert hat und Pacini seinen *Ivanhoe*. Das Buch macht für mich ein gewisser Marini, ein Römer[1]). Ich will die Beendigung des Gedichts abwarten, und dann ziehe ich mich in die Mark zurück, um die Arbeit zu vollenden. Den Plan des Gedichts habe ich selbst gemacht. Den 22. Mai fing ich zu komponieren an, und am 24. Juni hatte ich den ersten Akt bereits beendigt.«

Im Tagebuch, wo 24. Mai bis Ende Juni angegeben ist, heißt es weiter:

»Im Juli machte ich einen Teil des zweiten Aktes. Dann war ich müde und erschöpft und fühlte Veränderung nötig. — Ich verließ Rom in den ersten Tagen des August und brachte diesen Monat wieder in Macerata zu. Dort beendigte ich den zweiten Akt des *Templario!* Am 10. September reiste ich über Loreto nach Ancona. In Ancona schiffte ich mich mit dem Dampfboot nach Triest ein. In Triest angekommen fingen gleich die Qualen wegen Aufführung meiner *Rosmonda* an. In diesem Herbst ist hier unstreitig das erste Theater in Italien, denn wir haben die Ungher, den Tenor Moriani und den Baß Cosselli. — Meine *Rosmonda* wird nun also hier in dieser Saison, nachdem sie durch vieles Umarbeiten fast gänzlich ihre ursprüngliche Gestalt verloren hat, unter dem Titel *Enrico 2do* in Szene gehen. Mehrere Änderungen im Libretto sind notwendig geworden. Mit Romani ist nichts anzufangen. Ein Dr. Summa, der Verfasser einer populären Tragödie *Parisina*, der hier in Triest lebt und ein junger liebenswürdiger Mann ist, hat diese Änderungen zu machen unternommen. Die Introduktion des zweiten Aktes hat Marini gedichtet. Romani wird böse sein — aber ich konnte mir nicht anders helfen.«

Als Nicolai in Triest angekommen war, besaß er nur noch wenige Taler. Für die Oper, die er fertig mitbrachte, hatte er laut Kontrakt 2000 Zwanziger (666 Mark) zu erhalten, aber erst nach der Aufführung. So entnahm er die erste Hälfte als Vorschuß, um leben zu können, aber auf die zweite mußte er zu seiner Verzweiflung monatelang warten, denn erst am 26. Nov. 1839 kam endlich im *Teatro Grande* (heute *Comunale*) Nicolai's erste Oper zur Darstellung.

1) »Maria Girolamo Marini, *impiegato all' uffizio de' Sali e Tabacchi*«, dessen Bekanntschaft er gemacht hatte, nachdem er vorher schon mit dem Advokaten Rafaele Feoli in Ancona wegen des Opernbuchs in Korrespondenz getreten war.

Das Textbuch — eine bibliographische Seltenheit[1]) — gibt Titel und Personenverzeichnis folgendermaßen wieder:

Enrico secondo.

Melodramma serio in due atti
da rappresentarsi nel Teatro Grande l'autunno del 1839.
La poesia è del Sig. Cav. Felice Romani.
Musica è del Sig. Maestro Ottone Nicolai,
Direttore di musica di S. M. il Re di Prussia.

Personaggi.

Enrico II., Re d'Inghilterra	*Signor Napoleone Moriani*
Leonora di Guienna, di lui moglie	*Signora Carolina Ungher* *Cantante di camera di S. M. I. R. Ferdinando I. e di S. A. R. il Gran Duca di Toscana.*
Clifford, antico Governatore del Re	*Signor Domenico Cosselli*
Rosmunda, amante di Enrico e figlia di Clifford	*Signora Adele Dabedeilhe*
Arturo, giovane paggio di Enrico	*Signor Giuseppe Torri*
Berta, dama di Leonora	*Signora Teresa Strinasacchi*

Cori e Comparsi

Uffiziali, Cavalieri, Dame, Paggi, Soldati, Terrazani di Woodstock d'ambo i sessi.
L'azione è in Inghilterra nel Castello di Woodstock e nella torre di Rosmunda.
Maestro e Direttore della Musica: Sig. Luigi Ricci.

Der Inhalt wird erzählt wie folgt:

Leonora von Guyenne, vom König von Frankreich verstoßen, wegen ihres leichtsinnigen Lebenswandels in Antiochia, hatte dem Herzog der Normandie die reiche Provinz Aquitanien als Mitgift gebracht und mit ihren Schätzen den Thron von England erworben, auf dem er unter dem Namen Heinrich II. regierte. Aber stolz und herrschsüchtig wie sie war, verlor sie sehr bald auch das Herz ihres zweiten Gatten. In ganz England ist die Liebschaft des Königs mit der jungen und schönen Rosamonda (Rosmonda wegen der Geläufigkeit des Verses genannt) berühmt geworden, und noch immer bietet sie Dichtern und Romanziers beweglichen Stoff. Heinrich, so berichten verschiedene, führte sich, die Abwesenheit Cliffords, des Vaters des Mädchens, benutzend, unter angenommenem Namen bei Rosmonda ein, und nachdem er sie überredet aus dem väterlichen Hause zu fliehen, verbarg er sie im Schlosse von Woodstock in einem Turm, allgemein der Turm der Rosamonda genannt, und dachte sie zu seinem Weibe zu machen. Diese Absicht konnte Leonora nicht lange verborgen bleiben. Sie versuchte jeden Weg, ihre Nebenbuhlerin kennen zu lernen, und scheute kein Mittel zu erfahren, wo sie versteckt sei.

Das Glück war ihr günstig; eines Tages auf der Jagd, in der Nähe von Woodstock, wurde sie durch einen Pagen Heinrichs zu Rosamunde geführt. Der König war nicht da, um die Rache der Königin zu verhindern, und das Mädchen wurde von ihr gemordet nahe einer Quelle, noch heut berühmt und von Reisenden besucht.

Im Textbuch zu Donizetti's Rosmonda folgt dann noch der Satz: Diese Geschichte behandelt das vorliegende Melodramma. Der Verfasser hatte sich vorgenommen, in seiner Arbeit die größte Einfachheit und Wahrheit zu bewahren. Wenn nicht durch anderes, so sei er hierdurch dem Leser empfohlen.

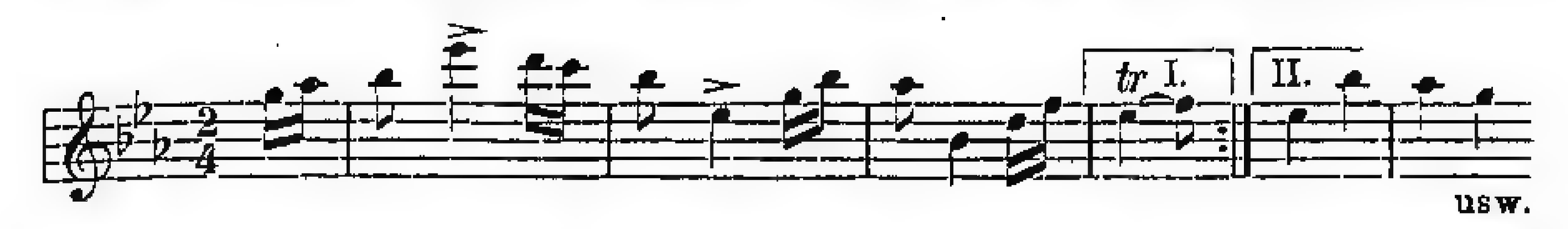
---

1) Ich verdanke die Kenntnis dem verstorbenen A. Schatz in Rostock, dessen reiche Sammlung von Opernbüchern leider über den Ozean gewandert und für uns verloren ist. [Anm. d. Red.: Seitens der preußischen Regierung ist alles getan worden, um ihren Verlust zu vermeiden.]

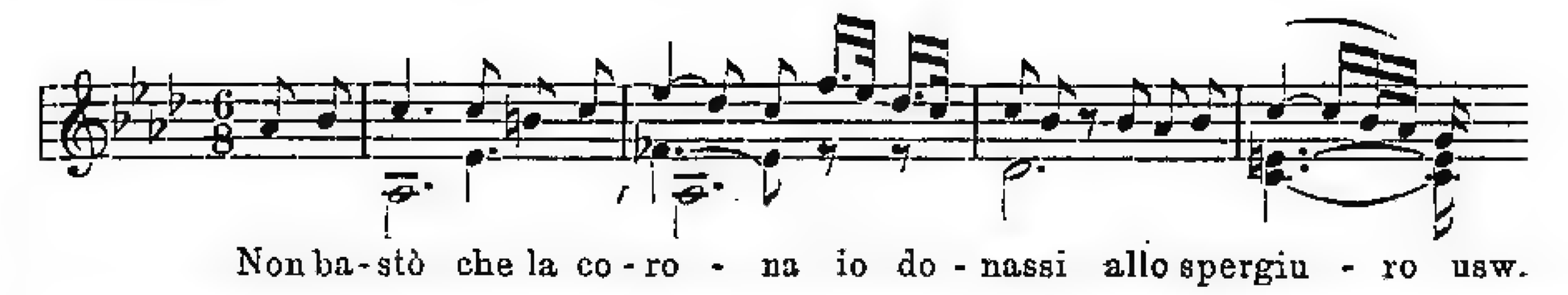
Dieser Nachsatz fehlt in Nicolai's Buch, dafür steht vermerkt, daß die punktierten Verse nicht von Romani sind. Wir sehen, daß die Dichtung den vielfach für die Bühne benutzten Stoff der schönen Rosamunde, der »Rose von Woodstock« behandelt, den schon Wieland 1780 als deutschen Operntext für Anton Schweitzer bearbeitete und der als Drama von Theodor Körner in Deutschland verbreitet ist.

Eine vollständige Partitur der Nicolai'schen Oper scheint nicht mehr vorhanden zu sein. Glücklicherweise finden sich wesentliche Teile der eigenhändigen Niederschrift noch im Besitz des Herrn Kommerzienrat Bock in Berlin vor, und zwar:

N° 1. *Introduzione* (*Allegro moderato*, *Es* dur, $^2/_4$), ein Chor der Landleute in der damals üblichen Manier, ohne eigene Physiognomie. Das Hauptthema lautet:



N° 2 *Sortita di Eleonora* (*Allegro moderato*, *C*moll, $^4/_4$). Nach 8 konventionellen Einleitungstakten beginnt ein Zwiegespräch zwischen Eleonora und dem Pagen Arturo (ursprünglich auch im Sopranschlüssel geschrieben, nachträglich für eine Baritonstimme in den Baßschlüssel übertragene Partie) als Vorbereitung zu einer Bravourarie Eleonorens, in der sich der Schmerz über ihre Verlassenheit und der Durst nach Rache am König und seiner Geliebten ausspricht. Nicht ohne Reiz ist das Andante.

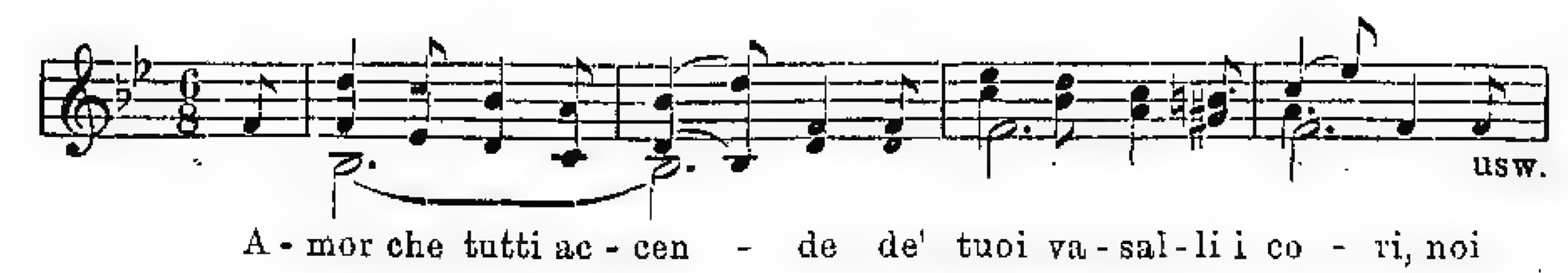


während die folgende Stretta (*C*dur ,$^3/_4$), wie man sagt, ein richtiger Reißer ist. Zu der Gesangstimme sekundiert die Trompete ziemlich ordinär in Terzen, Quinten und Sexten. Das übliche Zwischenspiel vor der Wiederholung des Themas ist hier ausgefüllt durch Hochrufe auf den König vom Chor hinter der Szene und Arturos Mahnung zu fliehen, die natürlich erst Beachtung findet, nachdem die Sängerin nochmals den ganzen Hauptsatz mit allen Kadenzen und breiter Coda ausgesungen hat.

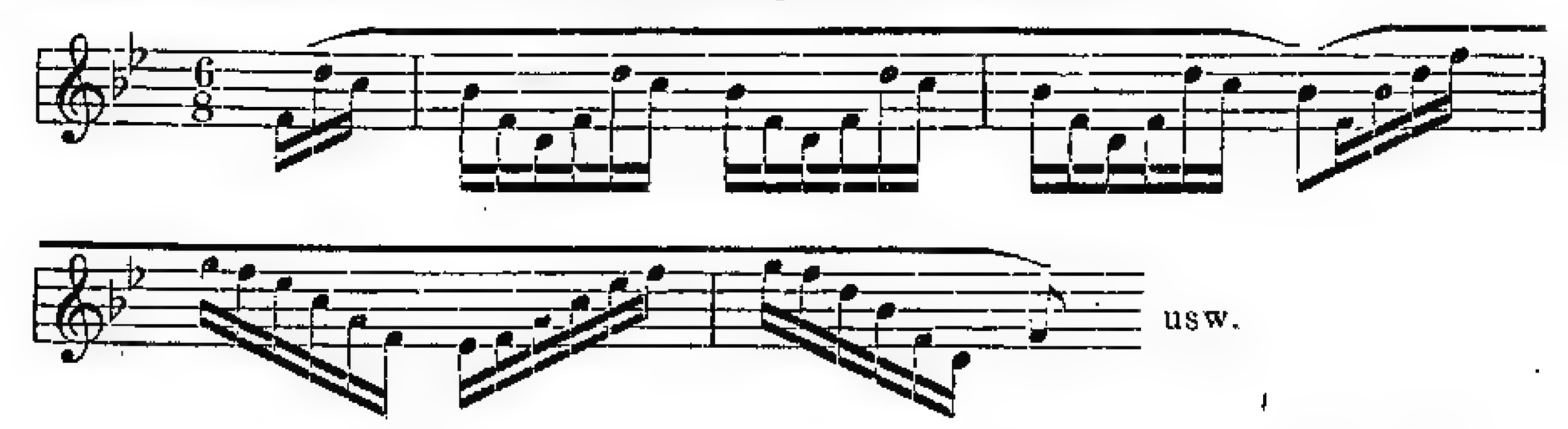
N° 3 *Marcia* (*Andante alla breve*, *F*dur, ₵), der übliche Marsch mit Chor zum Preise des Königs auf das Thema:

Die sich anschliessende Kavatine Enricos fehlt leider.

N° 4 *Coro* (*Allegretto*, *B*dur, $^6/_8$), ein gemischter Chor der Landleute, die dem König Blumen bringen, mit dem an Lortzing erinnernden gefälligen Thema:



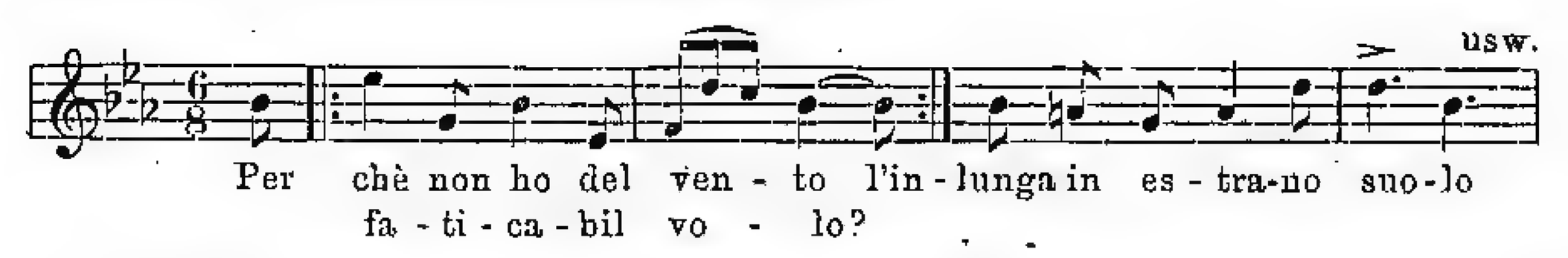
und dem pastoralen Vor- und Zwischenspiel der Klarinette:



im ganzen das Vorbild aus Mozart's *Figaro* (Gnädge Gräfin, diese Rosen) erkennen lassend.

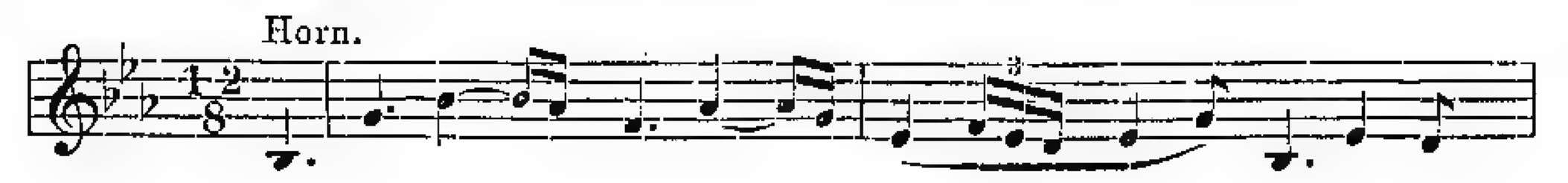
N° 6 *Scena che precede la Romanza di Rosmonda* (*Andantino*, *F* dur, 6/8), spielt im Saal des Turmes der Rosmonda. Jagdhörner erklingen in gehaltenen Tönen, zu denen sich die Flöte mit zarten Trillern und Kadenzen gesellt. Ein zärtliches Zwiegespräch zwischen Flöte und Klarinette in konzertantem Stile schließt sich an, dann beginnt Rosmondas schwermütiges und ausdrucksvolles Recitativo. Unmittelbar folgt

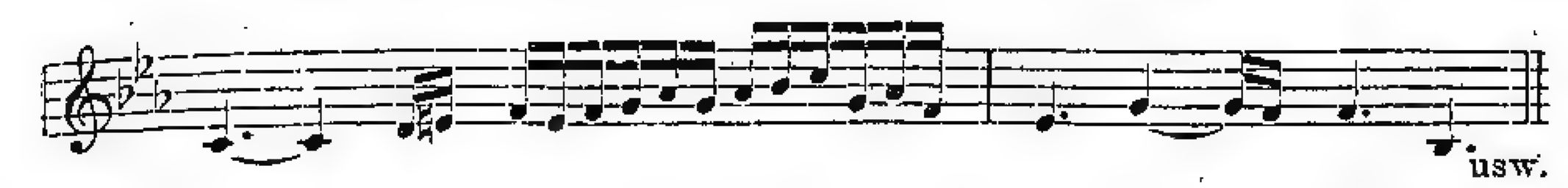
N° 7 *Romanza* (*Andantino*, *Es* dur, 6/8), zu der wieder die Flötenkadenz die Einleitung bildet. Das Thema der stimmungsvollen Romanze, in der wir gelegentlich schon Klänge aus Aida vernehmen, lautet:



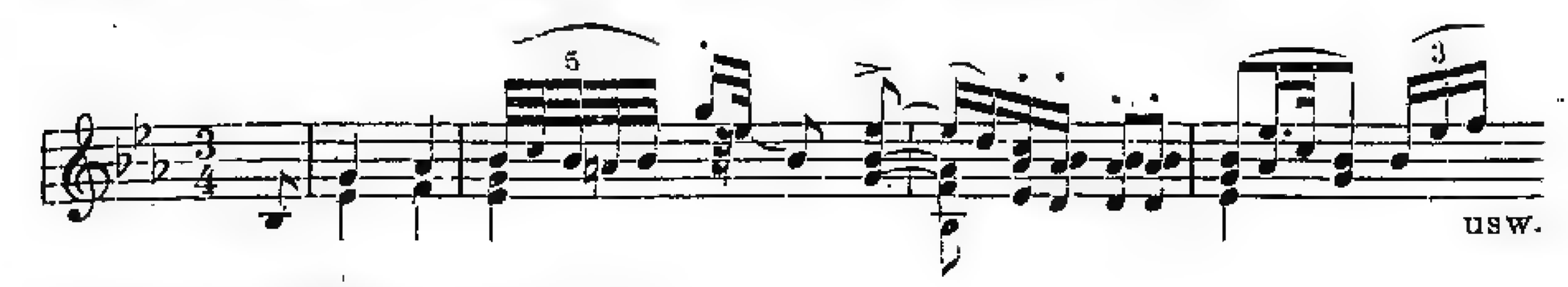
Nach der ersten Strophe vernimmt man in einem Zwischenspiel von 8 Takten die Hörner ganz aus der Ferne, eine Flöte, ebenfalls auf der Bühne, wiederholt das Thema der Romanze, und aus dem Orchester hört man nur die ersten Geigen und Celli, pizzicato die Harfenbegleitung nachahmend. In einem kurzen Recitativ sagt Rosmonda, daß sie Arturo vernehme; er allein beklage mit ihr ihre stummen Qualen. Nach der zweiten mit einer Koloraturkadenz abschliessenden Strophe folgt unmittelbar Recitativ und Duett zwischen Rosmonda und ihrem Vater Clifford, das leider fehlt.

N° 12 *Recitativo e Cavatina di Arturo* (*Allegro con fuoco* *E* dur, 4/4). Gallerie im Turm der Rosmonda. In der Partitur dieser Nummer, aus Rom von 4. Juni 1836 datiert, ist die Partie des Arturo durchweg im Sopranschlüssel geschrieben. Einem ariosen Recitativ, in dem Arturo beklagt, das Werkzeug der blindwütigen Königin zu sein, und den Himmel um Mitleid mit seiner Jugend anfleht, folgt eine schmelzende Kavatine, deren Thema in der Einleitung als Hornsolo erklingt:





An das reich mit Koloraturen geschmückte Andante schließt sich ein lebhafteres, aber immer lyrisch gehaltenes *Allegretto moderato* in $^2/_4$ an.



das mit der üblichen Coda endet.

Die vorliegenden Bruchstücke tragen durchaus das Gepräge der Donizetti-Periode. Ob in den fehlenden Nummern sich Eigenartigeres vorfindet, muß dahingestellt bleiben, das vorhandene Material zeigt den jungen Nicolai nur als geschickten und mit Sorgsamkeit arbeitenden Musiker, der in diesem Erstlingswerke aber noch allzu sehr den ausgetretenen Pfaden seiner Vorgänger folgt. Im Druck erschien aus der Oper eine Baßarie »*Tu così sugl' ultim' anni*« bei Ricordi, sie ist aber nicht mehr erhältlich. Rosmondas Szene und Romanze (Nr. 6 u. 7) hatte schon 1838 Jenny Lutzer (spätere Frau Dingelstedt) in Wien wiederholt mit großem Erfolge in Konzerten gesungen.

Das amtliche Blatt *L'Osservatore Triestino* vom 30. Nov. berichtet:

Dienstag gab man als zweite *Opera d'obbligo* »Enrico II. d'Inghilterra«, Text nach dem alten Buch von Romani zusammengeflickt; zum erstenmal komponiert von Maestro Nicolai, Musikdirektor am preußischen Hof. Die Aufnahme war eine mittelmäßige, mehr und mehr sich steigernde ... Die hochachtbare Musik verrät viel Können, entbehrt aber der glänzenden Effekte; reich an Harmonien, jedoch auch an Längen, ist sie auch nicht arm an Melodien, wenngleich dieselben etwas kurz abgebrochen sind, auch schmücken sie schöne Stellen, die sich dem Gedächtnis einprägen. Der bescheidene und begabte Komponist könnte viel durch die so schwer zu handhabende Theaterpraxis lernen. — Bei der ersten Aufführung mußte die noch unfertige Darstellung trotz sichtlichen Eifers schwankend ausfallen. Was Moriani anbetrifft, so ist die Stimme im Abnehmen; entweder er hielt zurück oder er übernahm sich. Gleichwohl wurden nach dem ersten Akt die Sänger und auch der Maestro gerufen. Gestern, wo die Vorstellung ruhiger und verständig gekürzt war, äußerte sich der Beifall auch nach dem zweiten und bei den Chören, trotz einigen Widerspruchs. Wer weiß, ob er sich nicht noch steigern würde, wenn die Vorstellung einige Abende wiederholt würde? Aber die Spielzeit ist wirklich zu Ende. Die Dekorationen und Requisiten entsprachen dem Gewohnten. Man sah einen Springbrunnen mit hohen Wasserstrahlen, der, wenn die Kunst nur darin bestände, die Natur nachzubilden, zu den prächtigsten in der Welt gehört hätte«.

Der Erfolg ist ein halber gewesen, berichtet Nicolai selbst.

»Er hätte wohl ein ganzer sein können, wenn ich nicht so vielerlei Unglück dabei gehabt hätte. Die Ungher hat schändlich gesungen, besonders die letzte Szene, und hatte die Partie so wenig studiert, daß sie nicht einmal die Worte wußte. Dennoch ging es im ganzen gut. Den zweiten Abend [28. Nov.] noch besser; am ersten wurde ich nach dem ersten Akt zweimal gerufen — am zweiten Abend nach beiden Akten einmal — am dritten Abend [30. Nov.], Benefiz des Moriani, wurde nur der erste Akt gemacht, und ich wurde wieder herausgerufen. Heute

Abend [2. Dez.], der letzte der Saison, lasse ich nur einen Centone von den Stücken aus beiden Akten geben, die am meisten ansprachen. — Übrigens war der Ausgang ein solcher, wie ihn ein Deutscher, der seine erste Oper in Italien gibt, nicht anders hoffen darf, und ich darf wohl sagen, er war besser als ihn vielleicht Meyerbeer erlangte, als er die erste Oper in Italien gab. Ich wäre auch mit dem künstlerischen Erfolg wohl nicht unzufrieden gewesen, wenn mich nicht der Mangel an Geld überall verfolgt hätte. — Die andere Hälfte der 1000 Zwanziger wurde mir ausgezahlt. Ich bezahlte meine Schulden und die große Reise von Triest nach Turin und kam hier wieder ohne Geld an.«

Interessant ist, wie sich nun Nicolai's Laufbahn als Opernkomponist mit der des jungen Verdi kreuzt, der sein Lebenswerk ebenfalls mit einer Falstaff-Oper abschließen sollte. Neun Tage vor Nicolai's *Enrico II*, am 17. Nov. 1839, ging in der Mailänder Scala Verdi's *Oberto di San Bonifazio* in Szene, das erste seiner Werke, das auf die Bühne kam. Auch er berichtet von einem ziemlich günstigen Erfolge.

Als Nicolai nach Turin kam, war die Komposition seines *Templario* noch nicht ganz beendet; das erste aber, was er tun mußte, war wieder, einen Vorschuß auf sein Honorar von 2500 Frs. zu nehmen.

Am Dienstag, den 11. Februar 1840, fand nun im Königlichen Theater zu Turin die Uraufführung des Werkes statt, das Nicolai mit einem Schlage zum gefeierten Maestro machte.

Il Templario

Melodramma in tre atti
da rapprentarsi nel Regio Teatro il Carnovale del 1840
Poesia di Girolamo Maria Marini
Le scene I, II ed ultima dell' atto terzo, non sono del signor Marini
Musica nuova del Maestro Ottone Nicolai

Personaggi	*Attori*
Cedrico il Sassone	*Botticelli Pio*
Vilfredo d'Ivanhoe, di lui figlio	*Salvi Lorenzo*
Rovena tutelata di Cedrico, ed amante di Vilfredo	*Abbadia Luigia*
Luca di Beaumanoir, gran maestro dei Templari	*Polonini Eutimio*
Briano di Bois-Guilbert, Cavaliere Templario	*Badiali Cesare*
Isacco di York } *Israeliti reduci da Soria*	*Bassi Achille*
Rebecca sua figlia } *Israeliti reduci da Soria*	*Marini-Raineri Antonietta*
Emma, damigella di Rovena	*Villa Angela*
Gualtiero, del seguito di Cedrico	*Bruni Antonio*

Cori e Compare

Donzelle sassoni — Sassoni — Normanni — Templari — Schiavi — Popolo — Araldi — Armigeri — Saraceni — Scudieri — Famigliari di Cedrico — Mori.
L'azione è in Inghilterra, nell' anno 1194.
Primo violino e Direttore d'orchestra in secondo Ghebart Giuseppe.

Wir können die Vorrede des Autors, in der er sich über seine Bearbeitung des Romans ausspricht, übergehen. Walter Scott's Dichtung ist allgemein verbreitet und jedermann zugänglich. Es sei nur kurz gesagt, daß Marini's Libretto sich noch enger als das Wohlbrück'sche an das Original anschließt und den Vorzug größerer Geschlossenheit voraus hat. Die Beschränkung der Personenzahl auf die Hauptcharaktere, der Ausschluß des Dialogs verleiht dem Ganzen eine wohltuende Abrundung.

Die Ouverture (*C*moll, 4/4, Andante) beginnt mit einem leise einsetzenden und sich verstärkenden Paukenwirbel, der mit einem Forteakkord des ganzen Or-

chesters in der Haupttonart abschließt. Ein sanft klagendes, unter trüben Modulationen herabsteigendes Geigenmotiv leitet in den Trauermarsch, der im letzten Finale vom Frauenchor angestimmt wird, wenn man Rebekka zum Scheiterhaufen führt. Der Anfang des Allegrosatzes entspricht genau dem Auftritt Rebekka's im ersten Akt (Nr. 6), aus ihm entwickelt sich das leidenschaftliche, aus Mozart's *G*moll-Sinfonie gewonnene Hauptthema, das nach einem Seitensatz in *As*dur über *G*moll mit einem Trugschluß unvermutet in ein gesangreiches Andante, *Es*dur, 9/8 Takt mündet, dessen Schluß leider in italienische Manier verfällt. Das Allegro tritt dann wieder wie früher ein, wobei das Hauptthema kanonisch behandelt wird und in ein Maggiore *C*dur von Weber-Marschner'schem Jubelcharakter übergeht. Kurz vor dem Schlusse erscheint noch eine Episode, die auffällig mit ihren Vorhalten an den Anfang des Tristanvorspiels erinnert. Gegenüber den Ouverturen der Italiener muß die Nicolai'sche als eine sehr ernste, tüchtige Arbeit eingeschätzt werden.

Nr. 1, Introduktion und Chor (*E*dur, 4/4, Allegro vivace). Schmetternde Trompeten und Jubelgesang feiern einen unbekannten Ritter, der soeben im Turnier auf der Ebene von Ashby alle Tapfern Englands, darunter auch den Tempelritter Brian besiegt hat. Die ganze Nummer ist eigentlich nur ein Orchesterstück, in dem der Chor wie Rovena und Cedrico als Füllstimmen ohne Selbständigkeit behandelt sind. Interessant ist, wie der Komponist am Schlusse nach *Es*dur moduliert und die Nummer in dieser Tonart schließt. Nr. 2, Kavatine (*H*dur, 12/8, Larghetto). Der unbekannte Sieger — Vilfredo — tritt auf mit geschlossenem Visier, auf seinem Schilde liest man die Inschrift »Enterbt«. Er preist das Glück, wieder in der Heimat zu sein, und den Tag, der ihn für seine Leiden entschädige. Cedrico fordert ihn auf (*G*dur, 4/4, Allegro giusto), die Dame zu nennen, deren Hand ihm den Siegerkranz reichen solle; Vilfredo bezeichnet Rovena, und sie schmückt seinen Helm mit dem Lorbeer. Die folgende Krönungshymne (*A*dur, 4/4, Andante maestoso) erinnert stark an Rossini's »Erschallt ihr frohen Festeslieder« in der ersten Szene des *Tell*. Cedrico erklärt das Turnier für beendet (*C*dur, 4/4, Allegro) und fragt Vilfredo nach seinem Namen; dieser sagt, er sei ein Krieger, der für das Recht und die Tugend streite, aber ein Gelübde verbiete ihm, sich zu nennen. Eine melodiose Kavatine folgt, an deren Schluß Chor und Soli sich beteiligen. Vilfredo folgt der Einladung Cedrico's zur Freude Rovena's, und alle gehen ab. Nr. 3, Szene und Kavatine bringt den Auftritt Briano's, den eine Art Trauermarsch (Adagio maestoso, 4/4, *b*moll) von imposanter Wirkung begleitet. In einem charakteristisch gestalteten Rezitativ beklagt er knirschend seine Niederlage; aber — ein enharmonischer Übergang leitet zur andern Stimmung — er gedenkt seiner Liebe zu der schönen Jüdin, auf die seine Normannen fahnden. In einer kadenzenreichen Kavatine (*As*dur, 4/4, Andante) gibt er seinem Gefühle für Rebekka Ausdruck. Dann kehren seine Späher zurück und berichten in einzelnen Gruppen unisono, daß die Jüdin mit ihrem Vater auf der Wanderung nach York sei und leicht gefangen werden könne. Die ganze pianissimo gehaltene Chorerzählung (*B*moll, 3/4, Allegro) mit ihrem viertaktigen, immer in der Unterquarte wiederholten beweglichen Baßmotiv, klingt wie eine Vorahnung der Szene in *Carmen*, I. Finale, wo die Frauen das Attentat in der Fabrik erzählen. Die übliche Bravourarie mit Chor schließt die Szene in *As*dur ab.

Verwandlung nach der großen Halle im Schloße Cedrico's. Nr. 4, Chor der Frauen (*B*dur, 3/8, Allegretto) besingt in anmutiger Weise die schöne Rovena. Diese selbst tritt nun auf, und allein gelassen, gibt sie sich süßen Träumen in bezug auf Vilfredo hin. Nr. 5, Romanze, (*Des*dur, 6/8, Andantino), ein Effektstückchen für Koloratursängerinnen, bringt bei der — variierten — Wiederholung vollkommen getreu das Thema der Arie der Frau v. Latour zu Anfang des zweiten Aktes im *Postillon* (1837 aufgeführt) »O wär ich nie geboren«; der melodische Kern beider aber ist eigentlich der alte deutsche Rheinländer »Mädel wasch dich, putz dich, kämm dich schön«, der auch durch die italienische Umrankung hindurch erkennbar bleibt. Der dramatisch bewegte Auftritt der um Rettung flehenden Rebekka (Nr. 6, Szene und Kavatine, *C*moll, 2/2, Allegro mosso), die packende Schilderung des Überfalls, sowie

die Kavatine (*F*moll, 2/4, Adagio sostenuto) heben sich, wenn auch italienische Manier dauernd festgehalten ist, vorteilhaft vom Vorhergehenden ab. Rovena verheißt Rebekka Schutz, indem sie zur Freude der letzteren die Anwesenheit des Helden von Ashby erwähnt. Die folgende Arie Rebekka's (*F*dur, 4/4, Allegro moderato) verfällt leider wieder ganz in den »brillanten« Stil der damaligen Oper mit allen seinen Unarten. Nr. 7, Chor von Brianos Mannen (*D*moll. 3/4. Andante sostenuto) wird eingeleitet durch Erinnerungsmotive aus Briano's Auftritt und dem Flüsterchore (Nr. 3). Der Chorsatz selbst, der wieder düster, in Achtelbewegung gehalten ist und nur halblaut gesungen wird, erfährt einige Auflichtung durch mehrere dreitaktige a cappella-Sätzchen. Briano bleibt allein mit seinem Schildträger, der durch einen Hornruf Cedrico zur Stelle bringt. Briano verlangt seine angebliche Sklavin Rebekka zurück; sie wird herbeigerufen und erscheint mit ihrem Vater, Rovena und deren Frauen. Nr. 8, Finale (*E*dur, 4/4, Allegro). Rebekka nennt Briano einen Lügner; dieser aber will sein Recht durchs Schwert beweisen. Da tritt Vilfredo mit offenem Visier ein, Cedrico erkennt seinen Sohn in ihm, und es setzt nun ein klangschönes, gut gearbeitetes Vokalsextett (*Des* dur, 3/4, Adagio) ein, das vom 15. Takte an durch Orchester und Frauenchor verstärkt wird. Nach Abschluß des wirkungsvollen Satzes kehrt das *E*dur-Thema des Anfangs wieder. Briano schmäht Vilfredo, beide ziehen die Schwerter, Brianos Normannen brechen aus dem Hinterhalt, die wenigen Sachsen werden überwältigt, Rebekka wird fortgeführt, und mit den bekannten Racherufen schließt im breit ausströmenden Tuttisatze der Aufzug.

Der zweite Akt beginnt in einem Turmgemach des Templerhauses. Nr. 9, Präludium und Rezitativ (*Es* dur, 4/4, Andante larghetto). Nach 6 Einleitungstakten geht der Vorhang auf, und man sieht Rebekka schlafend. Sanfte Hörnerpassagen, Geigen- und Flötentriller und Kadenzen leiten eine zarte Kantilene des Orchesters (im 6/8 Takt) ein, die deutlich genug die Liebessehnsucht malt. Vilfredo's Namen flüstert Rebekka, noch träumend, und erinnert sich, wie sie den Teuren einst, als er verwundet lag, gepflegt, ihm das Leben wiedergegeben und zugleich ihr Herz ihm geschenkt habe. Dann gedenkt sie ihrer jetzigen Lage, und mit Schrecken sieht sie vom Altan aus den Abgrund zu ihren Füßen. Nr. 10, Duett. Unter dem Posaunenmotiv aus dem ersten Akte tritt auch jetzt wieder Briano auf, mit Drohen und Schmeicheln um Rebekka's Liebe werbend. Sie weist ihn schaudernd zurück. Bis hierher war alles im ausdrucksvollen Rezitativ ausgesprochen. Nun setzt in *F*moll, 4/4, Allegro giusto, der leidenschaftlich bewegte Gesang Briano's ein, der dann in ein lyrisches Thema (*Des* dur, 9/8, Andante) übergeht. Rebekka bleibt ungerührt und antwortet stolz (*A* dur), worauf beide Stimmen sich (wieder in *Des* dur) vereinigen und mit der obligaten Kadenz den Satz zum Abschluß bringen. Die Fortsetzung des Duetts (*F*dur, 4/4, Allegro) nimmt wieder dialogische Form an, bis die Stimmen im 6/8 Takt abermals zusammengehen. Als Briano Rebekka gewaltsam an sich reißen will, eilt sie auf den Balkon und ruft: »Ein Schritt, und ich bin frei«. Und da, in höchster Not, verkündet ein Trompetensignal (in *D*dur) von außen die Ankunft des Großmeisters. Unter den Schrecken kündenden Figuren der Bässe sagt Briano, daß sie nun beide des Todes seien, und noch einmal vereinigen sich die Stimmen zum abschließenden Zwiegesang.

Die Szene verwandelt sich in den Waffensaal der Komturei. Die Ritter des Templerordens treten in feierlichem Zuge auf unter dem Marsch Nr. 11 (*C*dur, 2/2, Allegro maestoso), der vier Takte enthält, die genau in den *Lustigen Weibern* wiederkehren, wo sie so charakteristisch das Hereinwälzen Falstaffs beim ersten Auftritt zeichnen. Bei der Wiederholung des Marsches treten die Chorstimmen dazu, die wieder ohne jede Selbständigkeit und rein homophon gesetzt sind. Luca, der Großmeister, rühmt die Tapferkeit der Templer, und der Schwur zur Vernichtung der Feinde wird erneuert. Isaak kommt hereingestürmt und fleht um Erbarmen für seine Tochter, die der grimme Briano hierher gebracht habe. Luca zeiht sie des Zaubers, und da Briano zu der Anklage schweigt, eilt alles nach dem Gerichtssaal, um die Jüdin zum Flammentode zu verdammen. Briano bleibt allein zurück.

No 12. Szene und Arie. Nach einem kurzen Rezitativ wird Rebekka gefesselt von den Wächtern in den Gerichtssaal geführt (Andante mosso, 4/4, *B*moll), Briano erschrickt heftig, und seine Seelenstimmung findet im Rezitativ glaubhaften Ausdruck, während das Gebet um Rettung für die Unschuldige wieder den heute kaum erträglichen Arienton anschlägt. Die Ritter treten wieder auf (Allegro 4/4, *D*dur), ein Herold übergibt den Fehdehandschuh an Briano, der für den Orden kämpfen soll, falls ein Streiter für die Jüdin im Gottesgericht, das beschlossen wurde, sich einstellen sollte. Der Spruch des Convents wird vom Chor unisono fast durchgängig auf den Tönen *h* und *fis* (Andante mosso, 4/4, *H*moll) verkündet, während die Triolen-Melodie in den Orchesterbäßen liegt. Eine bravouröse Repetitions-Arie Brianos mit einfallendem Chor (in *C*moll beginnend, in Dur schließend) endet die Szene.

Im Schloße Cedricos spielt sich die folgende No. 13. Duett und Terzett (*B*dur, 4/4, Allegro) ab. In der Einleitung finden wir bereits das rhythmische Motiv, das in den *Lustigen Weibern* den Auftritt von Cajus und Spärlich in der Gartenszene einleitet. Das melodiöse und doch nicht triviale Duett bringt die Aussprache zwischen Vater und Sohn. Vilfredo erbittet Verzeihung, daß er gegen des Vaters Willen mit Richard Löwenherz in den Kampf zog. (*G*moll, 4/4, Andante, später *G*dur, 4/8) Cedrico bleibt hart. Da kommt Rovena und vereint ihre Bitten mit denen Vilfredos (*C*moll, 9/8, Allegro molto). Das Vaterherz wird erweicht, Cedrico zieht den Sohn an sein Herz und vereint ihn mit der geliebten Rovena (*As*-dur, 6/8), worauf Vilfredo die beliebte Entzückungsarie (*Des*dur, 4/4, Allegro moderato) singt, die nach der Repetition mit dem obligaten Terzettsatz im Più mosso die Nummer und den Akt schließt.

Bei einer Neueinstudierung der Oper in der Scala in Mailand (1866) hat man die Einteilung geändert und den dritten Akt schon mit der vorgehenden Szene beginnen lassen.

Der letzte Aufzug spielt auf der Esplanade vor dem Templerhause. Rechts ist der Scheiterhaufen aufgetürmt, links ist der Eingang zum Turnierplatz, der hinter den Kulissen angenommen wird. No. 14. Chor und Sextett (*C*dur, 2/2, Allegro maestoso). Wieder ertönt der Marsch der Templer (No. 11) unter dem alle auftreten, Templer, Volk und die Angeklagte. Rebekka erscheint mit ihren Wächtern, gefesselt, mit aufgelöstem Haar im weißen Gewande unter einem Andantesatz — Männerchor — in *As*dur. Trommelwirbel auf der Bühne. Luca gibt das Zeichen, der erste Trompetenruf erklingt. Während des Trauermarsches (*C*moll 4/4, Allegro moderato), der erst vom Frauenchor angestimmt, dann von den Templern aufgenommen und von beiden Chören zu Ende gesungen wird, führt man Rebekka zum Holzstoß. Luca läßt den Trompetenruf wiederholen. Er sagt dann der Angeklagten, daß der Himmel, den sie angerufen habe, sie verlasse, und befiehlt, den Scheiterhaufen zu entzünden. Unter einem klagenden Adagio des Orchesters wird Rebekka auf den Holzstoss geschleppt, zwei Sklaven sind im Begriff ihn anzuzünden, da erschallen von außen Trompetenklänge, und aufwärts stürmende, immer mehr anwachsende Triolenfiguren verkünden das Nahen des Retters, der von den Frauen mit Freudenrufen »*Un cavaliero*» begrüßt wird. Vilfredo tritt mit Cedrico, Isacco und sächsischen Rittern auf, Rebekka eilt vom Scheiterhaufen herab und sinkt mit einem Aufschrei in die Knie. Briano erkennt zornbebend seinen früheren Besieger. In echt italienischer Opernmanier ist nun wieder der folgende Sextettsatz (*Es*dur, 4/4, Adagio) gehalten, an dem, so wirksam die Solostimmen gesetzt sind, der Chor sich wieder in absolut nichtssagender Weise beteiligt. Im anschließenden Allegrosatz fordert Vilfredo den trotzigen Briano zum Kampfe, und wieder folgt ein bravouröser Duettsatz beider (*As*dur, 4/4) mit den üblichen Terzen- und Sextengängen, der unter Teilnahme des Chors und der andern Solisten schmetternd zu Ende geführt wird. Alle eilen ab zum Turnierplatz, nur Rebekka, ihr Vater und die Frauen bleiben zurück. No 15. Preghiera. (Andante, 4/4). Ein sanfter Orchestersatz drückt die stumme Erwartung aus, und nach einem echt Bach'schen Halbschluß auf dem *C*dur Akkorde, singt Rebekka (in *As*dur) ein tiefinniges Gebet,

das im ausgesprochenen Charakter eines protestantischen Chorals aus dem Munde der Jüdin und inmitten des italienischen Opernlärms sich zwar seltsam genug ausnimmt, an sich aber ein ausgezeichnetes Stück von herzerfreuender Wirkung ist, in dem der deutsche Kirchenmusiker Nicolai einmal ohne italienische Maske erscheint. No 16. Chor, Szene und Final-Duett. (*E*dur, 4/4, Allegro.) Siegesjubel ertönt von außen, Vilfredo ist Sieger geblieben; nicht das Schwert, der Himmel selbst hat entschieden und Rebekka errettet. Sie sinkt ihrem Befreier zu Füßen, und der Sinne fast beraubt, gesteht sie ihm mit klagender Stimme (*D*moll, 4/4, Allegro moderato) ihre Liebe. Leise erwidert ihr Vilfredo, daß sie ihn lassen müsse, und spricht ihr in einer Kavatine voll edlen Schwunges (*D*dur, 4/4,) Trost und Mut zu. Cedrico ruft ihn fort, er sagt Rebekka Lebewohl, und sie fällt ohnmächtig in die Arme des Vaters. So schließt die Oper tief ergreifend.

Nicolai selbst berichtet:

»Der Erfolg ist ein ungeheurer gewesen. Er hat alle Erwartungen und Hoffnungen übertroffen. So habe ich denn, ein Deutscher, in Italien einen entschiedenen Furore gemacht. Die Direktion des Orchesters hatte Herr Gebhard. Das Orchester ist für Italien sehr gut. Ich habe die drei Abende, wie gebräuchlich, am Cembalo gesessen. Den ersten Abend bin ich elfmal gerufen worden vor die Szene außer den häufigen Beifallsbezeugungen im Laufe der Akte. Den zweiten Abend viermal und den dritten Abend (obgleich die Königin im Theater war) dreimal. Bis hierher hatte man als erste Oper den *Wilhelm Tell* von Rossini gegeben. Eine neue Oper *Conte di St. Bonifazio [Verdis Oberto]*, die als *opera di ripiego* zwischen *Tell* und meiner gegeben wurde, hatte Fiasko gemacht, obgleich sie vorher an der Scala beifällig aufgenommen worden war. Die Königin hat die Dedikation der Oper akzeptiert.«

Der »Templer« machte rasch seinen Weg über die italienischen Bühnen. Am 20. April wurde er in Genua, *Teatro Carlo Felice*, am 13. August in der Mailänder Scala, am 19. Sept. in Triest und überall mit dauerndem Erfolge gegeben, immer von Nicolai selbst inszeniert, der nur für die *mise-en-scène* honoriert wurde, denn die Partitur wurde durch den Verlag Lucca vertrieben. Seine finanzielle Lage war deshalb, trotz seines Erfolges, noch immer eine wenig günstige. Aber er erhielt wieder neue Opernaufträge und hätte froh in die Zukunft sehen können, wenn nicht anderes Mißgeschick ihn betroffen hätte, das auf sein Schaffen nicht ohne Einfluß blieb.

Von Mailand aus war Nicolai nach Brescia gereist, um Kräfte zu hören, die in seiner nächsten Oper singen sollten. Dort lernte er die schöne Sängerin Erminia Frezzolini kennen, in die er sich Hals über Kopf verliebte. Von seinem Vater hatte er schon die Einwilligung zur Heirat und die Besorgung der nötigen Papiere erbeten, aber es stellte sich heraus, daß die rechte Übereinstimmung zwischen den Liebenden fehlte. Obgleich miteinander verlobt und zärtliche Briefe wechselnd, wenn sie getrennt waren, zankten und quälten sich beide in unerträglicher Weise, wenn sie zusammen waren, und schließlich heiratete Erminia einen andern, den Tenoristen Poggi. Über die Entstehung seiner neuen Oper verzeichnet Nicolai im Tagebuch:

»Ich hatte mit einem Sizilianer Namens Giacomo Sachéro in Mailand verabredet, daß er mir das Opernbuch für den Karneval für Genua und zwar *Antonio Foscarini* schreiben sollte. Ich überzeugte mich aber, daß das Sujet nicht Neues genug darbot, und so hatte ich ihm von Triest aus schon angezeigt, daß ich den *Ant. Foscarini* nicht komponieren würde, und ihn aufgefordert, mir ein anderes Buch vorzubereiten. In Mailand angekommen, sah ich zu meinem Schrecken, daß das, was er ausgewählt hatte, noch weniger paßte, und so war ich denn schon gezwungen, wider Willen zum *Foscarini* zurückzukehren, als mir von Temistocle

Solera ein bereits fertiges Opernbuch, betitelt *Odoardo e Gildippe* offeriert wurde, welches mir besser, wiewohl auch nicht vollkommen gefiel, und welches ich also zu wählen beschloß. — In der ersten Hälfte des Oktober war ich wieder in Bologna und schrieb nun hier die Oper *Odoardo & Gildippe* für Genua, ungefähr in sechs Wochen. Tagesüber war ich an den Tisch gefesselt, die Abende brachte ich mit Erminia gewöhnlich im Theater zu. Die Unannehmlichkeiten und Zänkereien zwischen uns fingen aber bereits an, und ihr zänkischer und durchaus herzloser Charakter gab mir tausend Bitterkeiten zu erfahren und kostete mich unzählige Tränen. Ich hatte wirklich angefangen, sie zu lieben — und mein Herz empfing täglich neue Schläge, — oft war ich auf dem Punkt sie zu verlassen. Hätte ich es nur getan! — Unter solcher Stimmung schrieb ich meine Oper für Genua!«

Am 26. Dezember 1840 verkündete der Theaterzettel dort die Uraufführung von

Gildippe ed Odoardo

Melodramma in tre atti
da rappresentarsi nel Teatro Carlo Felice
il carnevale del 1840 in 41

Poesia del Sig. Temistocle Solera

Musica del Maestro Sig. Ottone Nicolai

Personaggi

Guido, Signore di Lara	*Signor Raffaele Ferlotti*
Gildippe, discendente dagli antichi Signori di Lara	*Signora Antonietta Raineri-Marini*
Odoardo, Cavaliere crociato	*Signor Catone Lonati*
Idelfonso, Abbate del castello di Lara	*Signor Annibale Statuti*
Elvira, Damigella di Gildippe	*Signora Teresa Gramostini-Saetti*

Cavaliere, Guerrieri, Dame, Pescatore, Pescatrici, Pellegrini.
La scena è nel castello di Lara e sue vicinanze.

»Wohin entreißt ihr mich, der schon vom Zählen
Ermüdet ist, Gildipp' und Odoard,
Geliebte, Gatten? Eins im Kampfesbunde,
Bleibt ungetrennt auch in der Todesstunde.«

Diese Strophen aus Tasso's *Befreitem Jerusalem* setzt der Dichter als Stoffquelle seinem Textbuche voran.

Die Handlung beginnt in der großen Halle des Kastells von Lara, die von Kreuzfahrern, Frauen und Pilgern gefüllt ist. Introduktionschor. Guido begrüßt die Kreuzritter und weist auf die Ehren hin, die die tapferen Befreier des heiligen Grabes erwarten, dann bittet er Gildippe, seine Liebe zu krönen. Idelfonso erinnert ihn an seinen Schwur. Er möge die um den Tod des Vaters betrübte Tochter ihrem Schmerz überlassen. Bei seiner Rückkehr werde sie sich seiner würdig zeigen. Gildippe gedenkt heimlich des ihr verlobten Odoardo, der vielleicht schon in der Schlacht gefallen und auf sie herabblickt. Guido gibt sich zufrieden, und alle gehen nach einer großen Ensemblenummer ab. Odoardo tritt auf, erschöpft von der langen Wanderung. Er hat ein Schreiben erhalten, daß seine geliebte Gildippe die Gattin ihres Herrn werden solle, aber er weiß sie treu. Idelfonso begrüßt ihn warm und beredet ihn, wieder mit in den Kampf zu ziehn, er selbst werde dann nicht vergebens zu Guido's Herzen sprechen.

Verwandlung. Kabinett im Kastell. Gildippe beklagt ihre hoffnungslose Liebe und möchte sterben. Odoardo singt von außen das Lied, das sie früher gesungen. Sie erkennt seine Stimme, schwört dem Geliebten ewige Treue und eilt ihm entgegen.

Verwandlung. Saal, zur Hochzeit gerüstet. Der Chor besingt das Brautpaar. Guido dankt allen und sagt Gildippen, daß er sein Herz nicht bis zur Heimkehr bezwingen könne, die nächste Stunde schon solle sie vereinen. Als Idelfonso ihn an seinen Schwur mahnt, erklärt er ihn hinfällig: ein liebendes Herz sei mächtiger, und als Herrscher vernichte er ihn. Odoardo tritt ein und wird von Idelfonso als Troubadour und tapferer Ritter vorgestellt. Guido bewillkommt ihn und heißt ihn ein Lied singen, läßt aber bald Mißtrauen merken. Als Odoardo am Schlusse seiner Romanze Gildippe's Schicksal besingt, daß die trauernd Liebende die Gattin ihres Herrn werden müsse, springt diese auf mit dem Ausruf: Niemals! Ehe sie dies Band knüpfe, wolle sie in den Tod gehen. Guido will sie erdolchen. Odoardo wirft sich dazwischen. Ensemblesatz. Odoardo verlangt von Guido den Tod, Gildippe ruft: Nein — töte mich! Aber den Tyrannen dünkt der Tod eine zu geringe Strafe. In getrennten Kerkern sollen beide der Qual übergeben werden, und dann soll jeder einzeln sterben. Großer Finalsatz.

Der zweite Akt beginnt im Kerker Odoardos. Der Gefangene klagt, daß Ruhm und Liebe, die seinem Leben lachten, begraben sind. Der Chor der Kreuzfahrer ertönt von außen, Odoardo will, seinem Schwur getreu, mit ihnen ziehn, er sucht seine Ketten zu zerreißen, die Tür zu erbrechen — Vergebens! kein ehrenvolles Grab winkt ihm. Da erscheint Idelfonso, nimmt ihm die Ketten ab und sagt ihm, er sei frei. Auch Gildippe kommt; Jubel, Umarmung. Idelfonso, segnet das Paar, Gott möge das Leben des unnützen Greises auslöschen, dies sei sein schönster Tag. Der Kriegsgesang ertönt. Odoardo fordert Gildippe auf, mit ihm zu fliehn; unerkannt, mit geschlossenem Helm will er kämpfen; Gildippe will ihm Gefährtin sein.

Verwandlung. Stürmische See. Waffenlärm. Ein Schiff erscheint, der Blitz schlägt hinein, und es geht unter. Dann tritt Ruhe ein, Fischer und Frauen kommen. Chor. Eine Barke naht, man bringt Gildippe, die von Sinnen ist, ans Ufer und holt Hilfe. Gildippe fragt nach dem Geliebten, mit dem sie aus dem Kerker geflohen und der ihr nun aufs neue geraubt sei. Vielleicht sei er wieder dem Grausamen in die Hände gefallen, der ihn für seine Liebe büßen ließe. Der Chor berichtet, daß ein Jüngling, schön und vornehm, der dem Sturm entgangen, zu Guido gebracht worden sei. Gildippe ruft nach einem Schwert, sie, die der Vater unter Waffen erzogen habe, wolle den Geliebten retten und Guido töten. Ihre Reden werden vom Chor für Äußerungen des Wahnsinns gehalten.

Der dritte Akt spielt im Lager der Kreuzfahrer am mittelländischen Meer. Szene Guidos. Der Nebenbuhler ist in seiner Macht, aber kann sein Tod ihn selbst glücklicher machen? Was ist ohne sie das Leben? Wo ist die unglückliche Gildippe, die entfloh? Er erfährt, daß Gildippe aus dem Schiffbruch gerettet sei, und gibt Befehl, Odoardo zu töten. Aufzug der Ritter mit der Fahne. Odoardo wird in Ketten herbeigebracht. Chor der Fischer und Frauen folgt. Idelfonso beschwört vergebens Guido, von dem Morde abzulassen. Trommelwirbel. Alle knien zum Gebet nieder. Ein Wächter entblößt sein Schwert. Da naht ein Ritter in voller Rüstung mit geschlossenem Visier, um Odoardo zu schützen. Er fordert Guido zum Zweikampf und entwaffnet ihn, dabei entfällt ihm selbst der Helm. Man erkennt Gildippe, und Guido, gerührt, vereinigt das Paar, an dessen Seite er auf dem Felde der Ehre sein Unrecht sühnen will.

Von dieser Oper war bisher nichts zu ermitteln, selbst eine bei Ricordi und Mechetti im Druck erschienene Kavatine für Mezzosopran »*Tento invano su questo core*« (Ja, ich wähne tief im Herzen) ist nicht mehr zu erlangen, ebensowenig ein im Nachlaß verzeichnetes Tongemälde aus der Oper: »Meeressturm, Schiffbruch und Wiederkehr der Ruhe« für Orchester.

Wir können hier nur den Bericht der *Gazzetta di Genova* vom 30. Dezember 1840 im Auszuge wiedergeben:

»Wer ist der erste, der zum Ziel für die Pfeile so vieler Zuhörer wird, die

gleich ungeduldig im Sehen und Hören wie im Urteilen sind? Bedauernswertes Los der Dichter. Der erste, über den sie alle zusammen herfallen wollten, ist Themistokles Solera, der Verfasser von *Gildippe und Odoardo*. »Welch fade Dichtung!« Sagt der eine — »Welche überspannten Verse,« ruft ein anderer aus — »wie man sie nicht einmal in Genua fabriziert« fügt einer hinzu, auf den die Grabschrift des Dichters Bellincioni paßt:

»Sein ganges Ziel ist, andere zu kränken«.

— — — — — — — — — — — — — —

»Von wem ist die Musik,« so fragt einer. »Von Maestro Nicolai,« antwortet ein andrer. »Donnerwetter,« fängt der erste wieder an, »der Komponist des *Templario*, — der so gefiel«, fährt der andre fort, »das muß schön sein! Wunderschön! Ueberraschend! Besser als der *Templario*? Man sagt so«. Indes, diese guten Vorurteile, die sich vorher über die Opern verbreiten, schaden ihnen, anstatt zu nutzen. Denn wenn das Publikum das Schöne dort nicht findet, was ihm gerühmt worden ist und was ihm seine Erwartung verspricht, langweilt es sich, mault es und bewegt nur selten die Hände zum Applaus. Und tatsächlich wurde der erste Akt mit wenig Beifall begonnen und beendet. Er war nur an den Tenor Catone Lonati bei seiner Abgangsarie und an die Primadonna Antonietta Raineri-Marini, gleichfalls bei ihrer Arie, gerichtet.

Der 2. und 3. Akt fanden eine freundlichere Aufnahme, da eine Arie des Tenors, ein Duett zwischen ihm und der Primadonna und das Finale schon etwas mehr Beifall erhielt. Einige Stücke gefielen, da sie aber voller allzudeutlicher Anklänge waren, lächelte ihnen das Publikum nur wie alten Bekannten zu. Schließlich, um es kurz herauszusagen, fand man das Werk am ersten Abend hinsichtlich der Melodik ziemlich mittelmäßig, während hinsichtlich der Harmonik man immer die tiefe Kunst Nicolais anerkannte. Die zweite Vorstellung hatte mehr Glück als die erste, dank einer besseren Ausführung seitens der Darsteller. Vom Sängerpersonal kann man nur sagen, daß es dem *Teatro Carlo Felice* gleich Ehre macht wie dem Impresario. Das Genueser Publikum sieht mit Vergnügen die Marini wieder, die eine ausgeglichene, vorzügliche Stimme mit seelenvollem Vortrag und einer schönen Erscheinung vereinigt. Lonati ist ein verdienstlicher Tenor, begabt mit anmutiger Gestalt und schöner, hoher Stimme. Wenn er sie manchmal biegsamer und farbenreicher zu behandeln wüßte, könnte man ihn nicht idealer wünschen. Auch der Baß Ferlotti besitzt eine immer wohltönende Stimme und eine gute Gesangsmethode, die vielleicht in einer andern Oper in hellerem Licht glänzen wird.«

In der Chronik des *Teatro Carlo Felice* findet sich der Vermerk:

»Im Karneval 1840/41 *Gildippe ed Odoardo* von Nicolai 29 Vorstellungen bei kalter Aufnahme.«

Nicolai selbst notierte in sein Tagebuch:

»*Odoardo e Gildippe* ging am 26. Dezember in Genua in Szene; fiel nicht durch und machte keinen Succes, sondern wurde gleichgiltig aufgenommen. Man hat sie zwanzigmal glaub' ich ruhig fortgegeben und ist dann zu andern Opern übergegangen. Sie ist wahrscheinlich für immer der Vergessenheit anheimgefallen. Ich reiste nach den ersten drei Vorstellungen sogleich nach Mailand ab.«

Eine Kavatine aus der Oper wurde am 13. Dez. 1842 in der Wiener Hofoper gesungen.

Zwischen die Erstaufführungen des *Templario* und *Gildippe ed Odoardo* fällt die Uraufführung von Verdi's zweiter Oper *Un giorno di regno*, einem Zweiakter komischer Gattung mit Text von Felice Romani, in der u. a. auch die Marini und Salvi, sowie Luigia Abbadia, die in Nicolai's *Templer* mitgewirkt hatten, sangen.

Man weiß, daß der junge Maestro dieses einzige heitere Kind seiner Muse — vom *Falstaff* abgesehen — unter den betrübendsten Verhältnissen schreiben mußte. Bald nach Beginn der Arbeit erkrankten seine beiden Kinder und starben, und kurze Zeit darauf folgte ihnen die Mutter im Tode nach. Einsam und verzweifelnd stand der trauernde Gatte und Vater da, und in dieser Seelenqual mußte er eine komische Oper schaffen.

Sie mißfiel denn auch gründlich, als sie am 5. September 1840 in der Scala in Szene ging — auch in späterer Bearbeitung als *Il finto Stanislao* machte sie kein Glück — und während Nicolai mit dem Erfolge seines *Templario* in ganz Italien gefeiert wurde, wollte Verdi, von Schmerz gebeugt und verbittert, der Komposition gänzlich entsagen und den Vertrag mit Merelli, demzufolge er drei Opern zu liefern verpflichtet war, auflösen. Nach der lauen Aufnahme von *Gildippe ed Odoardo* befand sich aber Nicolai bald in derselben Verfassung. Er schreibt:

»Das für Mailand bestimmte neue Buch von Themistocle Solera [der für Verdi den *Oberto* und für Nicolai die *Gildippe* geliefert hatte] *Nabucco* war durchaus, unmöglich in Musik zu setzen, — ich musste es refusieren, überzeugt, daß ein ewiges Wüten, Blutvergießen, Schimpfen, Schlagen und Morden kein Sujet für mich sei. Der Nabucco taugte nicht. Der Proscritto taugte nicht. Die Frezzolini, die ich mir damals für diesen Karneval ausbedungen hatte, als wir verlobt waren, war zu meiner Feindin geworden. Ich selbst war höchst krank, physisch und moralisch.«

Verdi schildert in seiner Lebensskizze, wie Merelli bezüglich des *Nabucco* zu ihm sagte:

»Denke dir nur, ein Text von Solera, herrlich, wundervoll, ausgezeichnet! die dramatischen Situationen geradezu großartig, dabei sehr spannend, und wunderschöne Verse — aber dieser Querkopf von Nicolai läßt nicht mit sich reden; er sagt einfach, der Text ist unmöglich. Ich weiß nicht, was ich machen soll. Wenn ich wenigstens wüßte, wo ich gleich einen andern Text hernehmen soll. — Da kann ich dir helfen, war Verdi's Antwort. Hast du nicht *Il Proscritto* für mich schreiben lassen? Ich habe keine Note dazu komponiert und stelle ihn dir gern zur Verfügung.«

So empfing Nicolai das Rossi'sche Textbuch, und Merelli zwang das zu *Nabucco* Verdi auf, der damit ein Jahr später den ersten großen Sieg erringen sollte, während Nicolai mit dem *Proscritto* glänzend durchfiel.

Nicolai berichtet weiter:

»Unter solchen Umständen wünschte ich denn nun die Oper lieber nicht zu schreiben; aber Merelli konnte mich nicht mehr absolvieren, da es die einzige neue Oper in diesem Karneval war und er deshalb mit dem Guvernum verpflichtet war. Unter den beiden vorhandenen Büchern war am Ende der *Proscritto* doch weniger untauglich, und so mußte ich mich zur Komposition dieses Buches bequemen, wiewohl ich von Anfang an einsah, daß aus einer so schändlichen Poesie niemals etwas Ordentliches gemacht werden könne. Ich ging an die Arbeit am 4. Januar und mußte in sechs Wochen mit den drei Akten fertig sein. — So geschah es! — Ich sah voraus, daß meine Oper Fiasco machen mußte — so geschah es! — Mein Verhältnis mit der Frezzolini war abscheulich. Schon in der Probe haben wir nie ein Wort gewechselt, und ich war des schlechten Erfolges vollkommen gewiß.«

In der Fastenzeit des Jahres 1841, am 13. März, verkündete der Zettel der Scala zu Mailand die Uraufführung.

Il Proscritto
Melodramma tragico
da rappresentarsi nell' I. R. Teatro alla Scala
il carnovale 1841
Musica del Maestro Signor Ottone Nicolai

Personaggi	*Attori*
Arturo, conte di Norton	*Signor Donzelli Domenico*
Leonora, di lui moglie	*Signora Frezzolini Erminia*
Edemondo di Salisbury	*Signor Colletti Filippo*
Giorgio, fratello di Leonora . . .	» *Castellan Andrea*
Riccardo di Sommerset	» *Rossi Gaetano*
Williams, intendente	» *Marconi Napoleone*
Irene, affezionata di Leonora . . .	*Signora de Baillou Felicita*

Cavalieri della Rosa rossa — Gentiluomini — Dame — Amici di Norton.
Sceriffi — Arcieri reali — Scudieri — Paggi.
L'azione è in Inghilterra, nel Castello di Norton e vicinanze, nel Secolo XV.

Die Akten über das Werk, die sich im Archiv des Scala-Theaters befanden, und zwar in den Räumen des Regierungspalastes, wurden 1848 mit allen andern zur Errichtung von Barrikaden benutzt und gingen so verloren. Die Kritik lobte nur das Quartett der Einleitung und die Romanze Leonora's zu Anfang des dritten Aktes. Nicolai selbst berichtet:

»Die Frezzolini sang gar nicht, die Aufführung war infam, schändlich! ich wurde absichtlich malträtiert. Die Oper hat nach meinem Urteil einige Stücke, die sich halten können, wenn auch das Ganze unmöglich Glück machen kann. — Die Oper wurde nur einmal gegeben, Merelli hat sie zwar wieder geben wollen, jedoch die Frezzolini, deren Betragen selbst dem Publikum mißfallen hatte und die an jenem Abend persönlich gezischt wurde, wollte durchaus sie nicht mehr singen, so hat man mir wenigstens berichtet. Ich habe sie nie wieder gesprochen.«

Man hört aus diesen Worten noch immer den gekränkten Liebhaber heraus. Ehe wir auf *Il Proscritto* eingehen, dem wir später in neuer Gestalt noch begegnen, hören wir Nicolai's Selbstbekenntnisse weiter:

»Ich wurde nunmehr von Merelli engagiert, meinen *Templario* in diesem Frühjahr hier in Wien mit den Italienern zu geben. Am 24. März verließ ich Mailand und kam am 1. April in Wien an. Obgleich ich von Merelli nur 200 fl. C. M. bekomme, so nahm ich es doch an. — So werde ich denn, besonders disgustiert durch die letzte Begebenheit an der Scala, vielleicht nicht so schnell nach Italien wiederkehren und meine Oper für den kommenden Herbst in Turin wohl nicht schreiben, sondern den Kontrakt auflösen.«

So sehen wir Nicolai's Laufbahn als italienischer Opernkomponist, die mit dem *Templario* eine so glänzende Wendung nahm, mit einem schrillen Mißklang enden. Er kehrte nicht mehr in das Land seiner ersten Triumphe zurück und ergriff die nach dem Erfolg des *Templario* in Wien sich bietende Gelegenheit, dauernd an der dortigen Oper als Kapellmeister zu wirken, womit die Verpflichtung verbunden war, innerhalb der drei Engagementsjahre eine große neue deutsche Oper für das Hofoperntheater zu komponieren.

Eine nach H. Mendel's Mitteilungen schon begonnene italienische Oper *Proserpina* — von der sich aber keine Spur, nicht einmal in Nicolai's eigenen Äußerungen findet — blieb somit ungeschrieben, und wir wären mit unserm Thema zu Ende, wenn die beiden erhaltenen italienischen Werke nicht noch weiter unsere Aufmerksamkeit in Anspruch nähmen.

»Mein *Templario* ging am 31. Mai [1841] in k.k. Hoftheater nächst dem Kärntnertor in Szene. Ich dirigierte die drei ersten Vorstellungen selbst. Am ersten Abend wurde ich mehrmals mit meinen Sängern herausgerufen. Sie waren die Tadolini (Rebecca), Badiali (Bariton, Briano), Moriani (Tenor, Vilfredo). Die Oper hat eine sehr günstige Aufnahme beim Publikum gefunden und gefällt bei jeder Vorstellung mehr.«

So schreibt er dem Vater und berichtet weiter, daß er sich nicht gleich zur Annahme des ihm gebotenen Engagements habe entschließen können, da er dadurch seine italienische Karriere gänzlich unterbreche. Er habe es aber doch getan, mit Rücksicht darauf, daß er ihm dann würde öfter einen Beitrag zur Erleichterung seiner Tage senden können.

»Für mich allein hätte ich mich vielleicht noch nicht gebunden, sondern dem Götzen »Ruhm« wohl noch einige Zeit auf Kosten meiner Ruhe nachgejagt.«

Schon während der ersten Saison in Wien, im März 1842, erließ Nicolai, begierig seine deutsche Oper zu komponieren, in Ermanglung eines passenden Textes ein öffentliches Preisausschreiben für ein deutsches Opernbuch. Über 30 Angebote gingen ein — darunter drei *Rienzi*, eine *Gudrun* — aber keines genügte ihm.

»Wo soll man Textbücher hernehmen in einem Lande wie dieses, wo erstens keine Dichter existieren, die von der richtigen Anfertigung solcher Arbeit auch nur einen leisen Begriff haben, und wo vor allem — für neue Opern nichts getan und so gut wie nichts gezahlt wird? Scribe verlangt für einen neuen französischen Operntext 12—20000 Frs., und Deutschland gibt für eine neue Oper, samt Inschluß des Buches entweder nichts — höchstens aber 500 Gulden, welches die für meine neue Oper stipulierte Summe war. Und das ist noch viel! Deutschland ist ein Affenland, es nimmt lieber die schlechteste italienische oder französische Oper hin, als für eine deutsche Oper etwas zu zahlen. — — Trauriges, trauriges Los, ein deutscher Opernkomponist zu sein.«

Wie berechtigt diese Klage war, wissen wir nicht nur aus den Erfahrungen Mozart's und Beethoven's, sondern auch aus den Kämpfen von Nicolai's Zeitgenossen Wagner und Lortzing. Er ging nun selbst daran einen Stoff zu finden, studierte die Werke von Goldoni, Gozzi, Lope de Vega, Calderon u. a., entwarf eine ganze Reihe von Plänen, um sie aber schließlich doch wieder zu verwerfen. So schreibt er dem Vater im Juni 1843:

»Für diesen Winter muß ich eine neue deutsche Oper für unser Theater schreiben, deren Komposition ich im nächsten Monate beginnen werde und wovon das Buch jetzt von Otto Prechtler geschrieben wird. Den Stoff dazu habe ich aus dem alten italienischen Schriftsteller Gozzi gewählt, aus dem auch Schiller seine *Turandot* gefischt hat. Er heißt *i pitocchi fortunati* und gibt eine *opera semi-buffa*. Ich sehe meine Aufgabe, eine deutsche Oper zu schreiben, bei dem jetzigen Stande der Dinge als sehr schwer an — indes will ich nicht verzagen.«

Im Oktober ist er schon mit den Proben zu seiner neuen Oper beschäftigt, diese ist aber nicht *Die glücklichen Bettler*, sondern *Die Heimkehr*, wie er die Umarbeitung des *Proscritto* zu nennen beabsichtigte. Otto Prechtler übersetzte den italienischen Text nach einem ihm von Zeit zu Zeit von Nicolai vorgezeichneten, der vorhandenen Musik entsprechendem Metrumschema ins Deutsche. Gleichzeitig mit der Unterlegung des Textes wollte er dann die ganze Musik neu durcharbeiten. Die Durchführung dieses Planes erwies sich jedoch als unmöglich, und so bestimmte er den ihm befreundeten Schriftsteller Siegfried Kapper, von dem ganzen Buche nur den teilweise

auch noch umgeänderten Plan beizubehalten, den Text aber ganz neu zu dichten, so daß die Musik, so weit sie beibehalten wurde, dem neuen Buche angepaßt, teils neu komponiert werden mußte. Eine Arbeit, die »mit unbeschreiblicher beiderseitiger Aufopferung von Zeit und Mühe und Geduld zu Ende geführt«, dennoch keinen der Beteiligten zufriedenstellte. »Kein Stück blieb unverändert, und ungefähr die Hälfte der Oper komponierte ich ganz neu«. In dieser Gestalt erschien nun der *Proscritto* unter dem Titel *Die Heimkehr des Verbannten* am 3. Februar 1844 auf der Bühne des Hofoperntheaters. Erl sang den Artur, Frau van Hasselt-Barth die Leonore, Staudigl den Edmund, Pfister den Georg, Hölzel den Richard.

Der Erfolg war äußerlich ein günstiger, denn die *Heimkehr* konnte innerhalb dreier Jahre 27 mal gegeben werden, und die Wiener Musikzeitung konnte schreiben, sie sei eine der Lieblingsopern des Hoftheaters geworden. Dauerndes Leben ward ihr indessen nicht zu teil. Es ist aber wenigstens der vom Komponisten selbst arrangierte vollständige Klavierauszug im Drucke erschienen (bei Diabelli, jetzt Cranz in Wien); er ist dem König Leopold I. von Belgien gewidmet, und Nicolai sandte das Prachtexemplar sowie eine Abschrift der Partitur nach Brüssel.

Bezüglich neuer Opernpläne berichtet Kapper, daß der Gedanke Nicolai lebhaft ergriffen hatte, die stereotypen Gestalten des altitalienischen Lustspiels in einer komischen Oper zusammenzufassen.

»Erinnerungen an das italienische Volksleben mochten da noch im Hintergrunde mittätig sein. Er entwarf auch nach seiner Weise einen vollständigen, großenteils schon dialogisierten derartigen Plan und lud mich dazu ein, ihn vollends auszuarbeiten. Ich meinerseits vermochte nicht, mich für den Gedanken zu erwärmen.«

Der Gedanke ist, wie wir wissen, in neuerer Zeit doch zur Ausführung gelangt in Mascagni's Oper *Masken*. Alles zeigt, wie nachhaltig die italienischen Eindrücke in Nicolai nachwirkten, wenn er sich auch innerlich der italienischen Oper immer mehr abwandte. So schreibt er:

»Irre ich mich nicht, so fängt jetzt an, die gute deutsche Opernmusik die italienische wieder etwas aus dem Felde zu schlagen. Wie sehr ist aber auch Italien in den letzten fünf Jahren gesunken. Donizetti lebt fast immer in Paris oder Wien und tut nichts mehr für Italien. Rossini ist ganz verstummt. Wer jetzt in Italien Opern schreibt, ist Verdi. Er hat auch den von mir verworfenen Operntext *Nabucodonosor* komponiert und damit großes Glück gemacht. Seine Opern sind aber wahrhaft scheußlich und bringen Italien völlig ganz herunter. Er instrumentiert wie ein Narr — ist kein Meister in technischer Hinsicht, — muß ein Herz wie ein Esel haben und ist wirklich in meinen Augen ein erbärmlicher, verachtenswerter Kompositeur. Ich denke, unter diese Leistungen kann Italien nicht mehr sinken — und jetzt möchte ich dort keine Opern schreiben.«

Man wird das harte Urteil Nicolai's über den damaligen Verdi, wenn auch arg übertrieben, doch nicht ganz unberechtigt nennen dürfen, wenn auch persönliche Mißstimmung mitspricht. Er stand auch mit seiner Meinung keineswegs allein. Noch viel später konnte man in der Berliner Musikzeitung bezüglich des *Ernani* und *Nabucco* lesen: Die Verdi'schen Opern sind Parodien auf sich selbst. — Hätte Nicolai ahnen können, welch ideale Rivalität sich 50 Jahre später zwischen den beiden Meistern und der ihnen gemeinsamen *Falstaff*-Oper entwickeln würde!

Nicolai's Tagebuch berichtet weiter:

»Am letzten Juli 1845 wieder in Wien eingetroffen, erhielt ich von Siegfried Kapper die bestellte Bearbeitung des Operntextes über Gozzi's Stück *i pitocchi fortunati*, und meine Absicht war, diese Oper nun schnell zu komponieren und meinem Kontrakt gemäß noch in diesem Jahre zur Aufführung zu bringen. Als ich aber den Text prüfte, fand ich, daß Kapper ihn auf eine Weise gemacht hatte, die mir durchaus nicht genügte, ja gänzlich unbrauchbar war. Nun war ich in größter Verlegenheit — ich hatte kein Opernbuch und sah mich demnach genötigt dem Theaterpächter den Vorschlag zu machen, für dieses Jahr erst die deutsche Bearbeitung des *Templario* zu liefern und dann für das folgende Jahr die neue Oper zu schreiben. Mit Bewilligung des Grafen v. Sedlnitzky ward dieser Tausch, obwohl mit Ballochino's Mißbilligung, unternommen, und ich fertigte nun schnell die deutsche Bearbeitung des *Templario* an, wobei auch wesentliche Veränderungen der Partitur, namentlich in der Instrumentierung vorgenommen wurden. Den Text hatte ich mir bereits im Jahre vorher (im Juni 1844) von Kapper übersetzen lassen. Ich übergab die Oper dem Theater und bezog die für diese Arbeit festgesetzten 300 fl. C. M. Sie ging im November (glaube ich) in Szene mit Mad. v. Hasselt-Barth als Rebekka, Hrn. Jos. Erl als Wilfried, Hrn. Leithner als Brian und einer Dlle. Hein als Rovena.«

Die Aufführung fand in Wahrheit am 20. Dezember 1845 statt. Formes sang den Cedric, Hölzel d. Ä. den Lucas, Schiele den Isaak. Die Oper, die vier Jahre vorher an derselben Stelle in italienischer Sprache wahren Enthusiasmus erregt hatte, gefiel jetzt, wie Nicolai selbst berichtet, sehr wenig, was er allerdings hauptsächlich den Sängern in die Schuhe schiebt.

»Erl war sehr schlecht, spielte hölzern und wurde schließlich ganz heiser. Diese Partie liegt ihm wieder zu hoch — in der Höhe muß er schreien können, und das geht hier nicht. Dlle. Hein als Rovena war detestable. Die zweite Aufführung fand erst wochenlang nachher statt, bei welcher ich die Rovena durch eine Dlle. Liebhard, auch eine ganze Anfängerin, besetzen mußte. Die Deutschen verlangten von mir, dem Deutschen, nach der *Heimkehr des Verbannten* nunmehr etwas Besseres, als eine Übersetzung des *Templario*, und darin hatten sie recht.«

Es ist auch sehr begreiflich, daß der deutsche *Tempelritter* weder den Beifall des italienischen *Templario* noch Verbreitung in Deutschland fand; stand ihm doch damals noch die sehr kräftige Konkurrenz von Marschner's *Templer und Jüdin* im Wege, einem Werke, das, bei allen Schwächen, in seinem musikalischen Charakter dem deutschen Publikum entschieden näher stehen mußte. Heute freilich ist auch Marschner's Schöpfung der Vergessenheit anheimgefallen, und beide *Templer*-Opern interessieren eigentlich nur noch durch ihre Schlußszene, als Vorläufer des ersten Aktes von Wagner's *Lohengrin*.

Als aber der »deutsche« Komponist seine erste auf deutschen Text und in deutschem Geist geschriebene Oper *Die lustigen Weiber von Windsor* der Direktion der Wiener Hofoper im nächsten Jahre zur Verfügung stellte, da wurde sie abgelehnt, und diese Ablehnung wurde der Grund, daß Nicolai 1847 seine künstlerisch glänzende Stellung in Wien aufgab und nach Berlin ging, wo er erst 1849 kurz vor der Uraufführung die letzten Nummern der Partitur vollendete.

Nach dem glänzenden Erfolge der *Lustigen Weiber* war den italienischen Opern Nicolai's natürlich der Lebensfaden abgeschnitten, und sie gelangten nicht mehr auf die Bühnen, auf denen sich einzig sein deutsches Meisterwerk erhalten hat. Nur wie zu einer nachträglichen Totenfeier brachte das Berliner Opernhaus die schon früher angenommene und von Nicolai selbst noch vorbereitete *Heimkehr des Verbannten* am 19. November 1849 zur Feier des

Geburtsfestes der Königin Elisabeth unter dem Titel *Der Verbannte* zur Aufführung. Frau Köster sang die Leonore, Krause den Edmund, Kraus den Arthur, Fischer den Richard, Pfister den Georg, Heinrich den Williams, Frl. Gey die Irene. Nur eine einzige Wiederholung fand noch statt, seitdem schläft auch dies Werk den Todesschlaf wie sein Meister.

Eine Kritik von damals äußert sich folgendermaßen:

»Die Verwandschaft der dichterischen Grundlage mit den Texten Bellini's führt den Komponisten oft zu einer fast sklavischen Nachahmung dieses italienischen Meisters und läßt nur selten das ihm eigentümliche Talent und die nach bessern Vorbildern gewonnene Einsicht der Bearbeitung durchblicken. Was als Bravourkomposition in den italienischen Opern gewürdigt und anerkannt zu werden pflegt, findet auch hier als äußerst geschickte Nachahmung den angemessenen Beifall. Am meisten wurde vom Publikum das Finale des zweiten Aktes mit Beifall aufgenommen. Wir halten dasselbe für die beste Nummer der ganzen Oper. Das Werk ist indes auch reich an einzelnen Licht- und Glanzpunkten, die als Arien und Duetts an unserm Auge vorübergehen und unser Ohr fesseln. Überall mischt sich Talent und Geschick, eigentümliche Erfindung und sklavisches Festhalten an dem pomphaften Glanz italienischer Kunst in dieses Tongebilde, das bei allen seinen musikalischen Schwächen doch jedenfalls ein dauerndes Interesse erwecken würde, wenn das planlos und ohne dramatische Einsicht gearbeitete Gedicht einen großen Teil des Interesse nicht abschwächte. Die Ausführung der Oper war in hohem Grade verdienstvoll; namentlich verdient Frau Köster, deren Kräfte vollständigst in Anspruch genommen, den reichen Beifall, der ihr zuteil wurde, mit vollstem Recht. Die treffliche Künstlerin hat für diese Oper fast mehr getan, als man zu verlangen berechtigt ist. Auch die übrigen Künstler verdienen Dank und Anerkennung.«

In der von Nicolai endgiltig festgelegten Fassung erscheint das Werk in folgender Gestalt:

Die Ouverture ist ein unruhig bewegter Satz im $^2/_4$ Takt, *D*moll, aus dessen geräuschvollen Passagen sich zuerst ein rasch vorübergehendes synkopiertes Pianissimo-Thema, das nicht weiter durchgeführt ist, abhebt. Die leidenschaftliche Bewegung gewinnt bald wieder die Oberhand. Dann folgt eine durch dumpfen Paukenwirbel angekündigte Unterbrechung, und nach einer zarten Kadenz (Adagio, *F*dur, $^4/_4$) setzt die dem Finalterzett entnommene schwungvolle Kantilene, der Versöhnungsgesang Leonorens ein, an die sich die Durchführung des Einleitungssatzes unmittelbar anschließt. Diese klingt nach Wiederholung der Themen in eine ziemlich vulgär-melodische Stretta in *D*dur aus. Die Introduktion Nr. 1 (*Es*dur, $^2/_4$, Allegro) »Es töne lauter Festesklang« mit den einleitenden Trompetenfanfaren, im kecken Donizettistil sich bewegend — übrigens das einzige Stück aus der Oper, das sich lebendig erhalten hat und in volkstümlichen Orchesterkonzerten noch immer gespielt wird — gibt der Festfreude entsprechenden Ausdruck, worauf in Nr. 2 Rezitativ Leonore im Zwiegespräch mit Irene ihre bangen Ahnungen verkündet. Das Bild des Gatten, den sie tot glaubt, tritt zwischen sie und Edmund, dem sie nun zum Altare folgen soll. Die übliche Kavatine (*Es*dur, $^4/_4$, Andante) schließt sich an, eine Anordnung, die uns durch den »Troubadour« Verdi's noch immer geläufig ist. Der Chor tritt wieder auf. Richard verkündet, daß Edmund bald in ihrer Mitte sein werde, und durch Williams erfährt man, daß die Partei der weissen Rose aufs neue Rache brüte; Edmund aber wurde heut zum Vertreter der roten Rose gewählt. Trompeten melden seine Ankunft, und Leonore spricht in einem brillanten Allegrettosatz (*As*dur) ihr Entzücken aus. Nr. 3 beginnt mit einem Chorsatz in *E*dur, $^3/_4$, dann folgt Edmunds Auftritt mit einem Kantabile (*G*dur, $^4/_4$, Motto) »O, du Geliebte«, das sich zu einem wirksamen Quintett mit Chor entwickelt. Unter den Klängen des Einleitungschors eilt alles zur Trauung.

Hier trat ursprünglich ein Szenenwechsel ein, indem es aus der Festhalle in

den Garten verwandelte; er ist in der Neubearbeitung vermieden, und die Handlung geht im Saale weiter. Nr. 4 Rezitativ und Kavatine des Artur. Ein langes Vorspiel (*G*moll, 4/4, Adagio), Klarinettensolo mit großer Schlußkadenz, begleitet Arturs Auftritt. Er dankt dem Himmel, der ihn die Heimat wiedersehen ließ; die treuen Gefährten, mit denen vereint er den Kampf gegen die Anhänger der roten Rose wieder aufnehmen will, harren am Strande, der Freiheit Banner soll wieder aufgerichtet werden; und ihn erwartet in den Armen der treuen Gattin das Glück der Liebe! So tönt es aus der Kavatine »Noch strömt in meinen Adern«, die, im wesentlichen heroisch gehalten, einen lyrischen Seitensatz einschließt, der die zärtlichen Empfindungen malt.

Nr. 5 Rezitativ und Duett. Artur verbirgt sich hinter dem ihn selbst darstellenden Standbild. Leonore tritt in höchster Erregung auf, um vor des Festes Tosen Ruhe zu suchen. Sie bittet den Schatten des Verklärten, dessen Nähe sie am Altare empfand, um Verzeihung, da erblickt sie Artur und schreit entsetzt auf. Sie kommt auch weiterhin nur zu kurzen Schreckensäußerungen, während Artur in einem ausdrucksvollen Larghettosatze (*Ges*dur, 6/8) sich zärtlich an sie wendet. Erst gegen den Schluß vereinigen sich die Stimmen zu der üblichen Kadenz. Da ertönen Trompeten-Fanfaren hinter der Szene, Artur wird aufmerksam auf das festliche Gewand Leonorens, er verlangt Erklärung, sie beschwört ihn zu fliehen (*B*moll, 2/2), was er verweigert; aber schließlich drängt sie ihn in ein Seitengemach, das sie verschließt. Ursprünglich erfolgte auch hier wieder eine Verwandlung in eine Gallerie, die Leonorens Zimmer mit dem Saale verbindet, es spielt aber jetzt in derselben Dekoration weiter. Nr. 6 Finale, Allegro giusto, *E*dur, 3/4). Die Hochzeitsgäste treten nun auf, »stürmischer Freudentanz wogt in den Hallen«, wie der Chor singt, aber bald hört der Tanz auf, man tritt zusammen und fragt, leise flüsternd, wo Leonore sei, was ihr Verschwinden bedeute — musikalisch sehr fein illustriert — dann beginnt der Festreigen aufs neue. Williams und Richard treten vorsichtig ein, den Fremden suchend. Richard will sich der Tür des Seitengemachs nähern, Georg aber, der Leonoren versprach, den Gast zu schützen, wehrt ihm, sie ziehen die Schwerter, Edmund trennt sie. Da kommt Williams mit der Wache, Leonore stürzt herein, stellt sich schützend vor die Tür und beschwört Edmund, den Verborgenen zu retten, aber die Wütenden wollen die Tür sprengen. Doch Artur kommt ihnen zuvor, er tritt heraus und gibt sich gefangen. Ein großer Ensemblesatz, Sextett mit Chor (Andante maestoso, 4/4), in *D*moll beginnend, nach Dur übergehend und zum Adagio verlangsamend, machtvoll sich steigernd und piano abschließend, ist sehr gut entwickelt, harmonisch und rhythmisch effektvoll gestaltet und von nobler Faktur. In der folgenden Szene (*B*dur, 4/4, Allegro ben moderato) erfährt nun Artur, daß Edmund Leonorens Gemahl geworden, er will sagen wer er ist, doch er will allein als Opfer fallen und bekennt sich als Anhänger der roten Rose, seine Gegner verdammend und verfluchend. Er wird gefangen genommen unter einem wilden Chorsatz (Allegro molto, 6/8, *D*dur, später *D*moll), der von einem Solo-Ensemble unterbrochen wird. Eine 2/4 Takt-Stretta verfällt dann allerdings in die übelste Manier der italienischen Opernchöre, einstimmig und ohne harmonische Begleitung werden die abgebrauchten Textphrasen heruntergehaspelt. Was in den »Lustigen Weibern« bei der Prügelei Falstaffs im letzten Akt von ausgezeichneter Wirkung ist (»Missetäter, Hochverräter«), erscheint hier ähnlich, aber in der tragischen Situation wie Karikatur. Der Chor singt — Männer und Frauen abwechselnd — in Achtelbewegung:

Der Verwegne — der Verwegne —
Er muß sterben — er muß sterben, —
Nicht entgeht er — nicht entgeht er —
Unsrer Rache — unsrer Rache usw.

Dazu die Solisten immer auf dem ersten Achtel jedes Taktes einen Akkord — schon beim Lesen unendlich komisch. Das Orchester nimmt dann wieder den 6/8 Takt auf und bringt den Akt mit den üblichen Schlußfiguren zu Ende.

Der zweite Akt, in Edmunds Kabinett, denselben Abend spielend, beginnt mit Nr. 7 Szene und Duett (*C*dur, 4/4, Allegro moderato). Nach kurzer Orchestereinleitung und einem Rezitativ Edmunds wird Artur hereingeführt. Unter einem *D*dur Thema, das im ersten Takt das Auftrittsmotiv Walther v. Stolzings anschlägt, um freilich sogleich in italienische Konversationsmusik zu verschwimmen, bietet Edmund dem Gefangenen Leben und Freiheit, wenn er von dannen gehe. Artur erwidert höhnisch und spricht von den schönen Stunden, die er mit Leonoren in seliger Lust verlebt habe. (*As*dur, 3/8, Andante con moto.) Edmund ist außer sich, und es wird ein Zweikampf für den nächsten Morgen verabredet. Ein Zwiegesang, Allegro marziale vivace con fuoco, ein sogenannter »Reißer« beschließt die Nummer.

Die nächste Szene spielt im Pavillon, der das Gewahrsam Arturs bildet. Nr. 8 Szene und Quintett (*D*dur, 4/4, Allegro mosso) beginnt mit einer bewegt rauschenden Einleitung. Richard entfernt die Wache und läßt Leonore eintreten. Er befestigt eine Strickleiter am Balkon, damit Artur entfliehen könne; dann ruft er Artur herein und geht. Es entwickelt sich ein Zwiegespräch, in dem Leonore Artur zur Flucht zu bereden sucht und ihm zu folgen verspricht. Er antwortet mit bitterm Spott, worauf sie ihm vorangehen will und sich dem Balkon nähert. Da tritt Edmund ein, gefolgt von Richard und Georg; er erkennt die Situation und will Strafgericht über alle halten. Ein Quintettsatz (*G*moll, 3/4, Andante maestoso), in dem das Rachegefühl Edmunds dominiert und ein musikalischer Dialog zwischen den Anwesenden, der im ganzen sich auch als ein leidenschaftliches Arioso Edmunds (*Es*dur, 4/4, Allegro moderato) darstellt — worin Artur erfährt, daß Leonore ihn tot geglaubt und sich als ihr Gatte zu erkennen gibt — leitet über zu einem Kanon »O schönes Glück, das ich erschaute«, (*Es*dur, 3/4, Andante), einem trefflich gearbeiteten, klangschönen Satz, der dem Ensemble einen würdigen Schluß gibt. Nr. 9 Arie des Edmund wird, nachdem die andern abgegangen sind, mit einem schwermütigen Cello-Solo eingeleitet, dann folgt das Vorspiel (*F*dur, 4/4, Adagio sostenuto), das sehr schön anhebt, sich aber auch wieder in Figuren- und Kadenzenwerk verliert. Die Arie selbst in *D*moll beginnend und in Dur endend schildert, wie Edmund mit sich kämpft, den Rivalen zu vernichten oder zu retten, und schließlich der edleren Regung Raum gibt. Die letzte Szene (ursprünglich die zweite bildend) spielt am Meeresstrande. Nr. 10 Finale (*Es*dur, 3/4, Andante). Die Freunde Arturs erwarten ihn. Nach einer stimmungsvollen Einleitung setzen die einzelnen Stimmen des Chors ein, die sich dann in einem gehaltenen Gebetsatz vereinigen. Georg tritt auf, sagt ihnen, daß Artur gerettet werden solle, und gibt ihnen Geld, damit auch sie sogleich entfliehen und sich in Sicherheit bringen können. Den Abschied von der Heimat besingt er in einem wehmütig bewegten Arioso (*C*moll, 2/4, Andante), dem ein kurzer, durch gelegentliche enharmonische Verwechslung interessierender doppelchöriger a cappella-Satz gleichen Inhalts folgt. Georg berichtet dann von Zwietracht im Lager der Feinde, und alle schwören dem Vaterlande Treue in einem groß klingenden, mächtig gesteigerten Doppelchor von guter Wirkung. Nun ertönt das Abschiedsthema weich in *Es*dur, die Männer gehen langsam ab, einige entfernen sich auf Böten. Georg ruft ihnen Lebewohl nach, was sie aus der Ferne erwidern. Immer zarter verklingt das Thema nun in *C*dur, und verhallend beschließt es den Akt.

Der dritte Aufzug, im Gotischen Saal spielend, beginnt mit Nr. 11 Entr'act (*F*moll, 3/4, Adagio), einem schmelzenden Solo der Oboe, die auch später die Arie Leonorens teils die Singstimme imitierend, teils selbst melodieführend begleitet. Nachträglich erst, für die deutsche Bearbeitung hat Nicolai eine Szene vor diese Arie eingelegt, in der Leonore von Artur sich schwören läßt, daß er, dem die Begnadigung von seiten des Königs durch Edmunds Edelmut gesichert sei, leben wolle, wenn sie ihm ein sicheres Pfand gäbe, daß sie keinem andern gehören werde. Artur, der sich erst selbst töten wollte, gelobt es ihr. Er wird zu Edmund berufen, und Leonore singt nun ihre Arie (*As*dur, 3/4, Adagio) nachdem sie gesagt,

daß sie sterben wolle. Die Schauer des Grabes finden da die entsprechende Illustration wie auch die gottergebene weiche Stimmung, die sich in edler Kantilene ausspricht. Es folgt Nr. 12, Duett, in dem Edmund zunächst Leonoren mitteilt, daß Artur frei sei. Sie dankt ihm schweigend, tief bewegt. Edmund nimmt Abschied (*Cis* moll, 3/4, Andante) unter einer rührenden Weise, deren Anfang auch in der »Cavalleria rusticana« wiederklingt. Leonorens Herz zuckt, wie es die Bewegung des Orchesters deutlich malt, und endlich muß sie gestehen, daß sie Edmund allein liebt, und in stürmischem Duettsatz (*B* dur, 12/8, Allegro) vereinigen sich die Stimmen. Dann folgt ein lyrisches Intermezzo (*Es* dur, 3/8, Andante con molto) in dem abwechselnd beide das Wort führen, um sich zur Schlußkadenz wieder zusammen zu finden. Nach den glühenden Liebesbeteuerungen wird Leonore von Reue ergriffen, sie bittet Edmund leidenschaftlich bewegt um Schonung (*G* moll, 6/8, Allegro molto), doch er lockt sie zart (Modulation nach *H* dur), mit ihm zu entfliehen und glücklich zu sein. Sie wird schwankend, ermannt sich aber wieder — Repetition des *G* moll-Satzes — und stürzt ab. Nr. 13 Finale. Artur tritt ein, erkennend daß beide sich lieben, will er nicht mehr leben, zerreißt die Begnadigungsschrift, und da Edmund ihn nicht richten lassen will, fordert er ihn nochmals zum Zweikampf, wozu wieder das Motiv aus dem Duett Nr. 7 als Reminiszenz ertönt. Als sie mit gezogenen Schwertern hinausstürmen wollen, tritt Leonore, die wie ihre Namensschwester in dem 1852 entstandenen »Troubadour« Gift genommen, bleich und wankend ihnen entgegen, und wie diese haucht sie ihre Seele in einer schmelzenden Kavatine (*Des* dur, 4/4, Larghetto) aus, nachdem sie die beiden Männer vermocht hat, sich versöhnt in die Arme zu sinken. Es geschieht unter Harfenarpeggien. Dann stirbt sie, Artur stürzt zu ihren Füßen nieder, und wenige Takte Nachspiel enden die Oper.

Mit der zweiten Aufführung des Werkes am 22. November 1849 war das Schicksal von Nicolai's italienischen Opern besiegelt, und auch die gelegentliche Wiederaufnahme des *Templario* in Italien zu späterer Zeit konnte daran nichts mehr ändern. Maestro Ottone Nicolai ist auch für die Bühnen jenseits der Alpen tot wie seine vier Erstlingsopern, wenn auch die beiden erhaltenen keineswegs gegen die Schöpfungen des jungen Verdi, die sich noch auf dem Spielplan befinden, an Wert zurückstehen. Dafür ist uns der deutsche Meister Otto Nicolai mit seinem einzigen nationalen Werke um so lebendiger geblieben. Aber wenn er sich auch in den *Lustigen Weibern* von den italienischen Modegötzen entschieden abwandte und ein Tongedicht voll echt deutschen Mondscheinzaubers schuf, wir danken die heitere Schönheit und Grazie, den melodischen Reiz seines Schwanengesanges nicht zuletzt seinen im sonnigen Süden entstandenen Vorarbeiten, seinen vergessenen italienischen Opern.

"Caractacus" not Arne's Caractacus.

By

O. G. Sonneck.

(Washington, D. C.)

Several years ago the Library of Congress acquired an annonymous score entitled "Caractacus", which I, as others had done before me, attributed to Thomas Augustine Arne. Later on we instructed our agent to locate for us, if possible, a copy of Bishop's Caractacus. A few months ago he reported a copy at a reasonable figure, and we promptly ordered it. Of course, I was delighted, but my amusement and disappointment may be imagined when this long looked for copy turned out to be merely another copy of the anonymous "Caractacus". The dealer himself must have had his misgivings because, (with the slang motto in mind "pay your money and take your choice"), he had written in pencil on a fly-leaf this legend: Bishop (H. R.) London (1806) — Bach (J. Chr.) London 1767". Now Bach's "Carattaco" was a *bone fide* Italian opera and has as much to do with this anonymous English "Caractacus" as Bishop's "Grand ballet of Caractacus", performed at Drury Lane on April 22, 1808, in other words, absolutely nothing. I could but meekly put this *canard* down as a second copy of "Caractacus". In so doing I examined the volume more closely than I had done before, and my observations developed into rather unexpected conclusions.

The anonymous "Caractacus" contains 2 p. l., 4, 76 p. fol., no imprint and no real title page, merely the ornamental, calligraphical title. On the second preliminary leaf appears an undated and unsigned dedication. Then come four pages of "General instructions for the performance of the music of Caractacus". After these follows the score, paged 2 — 76, the first page being blank.

The collation of the second copy — 2 p. l., 6, 76, 3, 1 p. fol. — showed that it was not really a duplicate. Nor could it belong to a later edition or issue, because the *pages common to both* (*i. e.* everything that appears in the first copy) bears the waterwark 1794. The two additional pages of the preface and the three additional pages, resp. the one page mentioned in the collation of the second copy, are merely supplements, and the whole simply represents a copy of the original issue of "Caractacus" with supplements for insertion! As these supplements are printed on the same kind of paper, on plates of the same size as those of the body of the volume and are printed resp. engraved in the same style, it stands to reason that the supplements cannot have been issued long after the body of the volume.

That the supplements were really intended for insertion into copies of the original and only edition and that a separate issue of the body of the work did not accompany these additions, appears further from the facts that the bindings and the leather title labels on the front cover are absolutely the same in both our copies, that the uncut margins of the supplements protrude beyond the margin of the binding and that, as stated above, the watermark throughout the two bound volumes is 1794. On the other hand, the watermark of the *first two supplements is 1796, that of the third 1797.*

As p. 5—6 of the preface have been added "General instructions for the performance of this music with respect to quickness and slowness" with "Additional general instructions for the instrumental music". The second supplement, headed "Corrections", contains three numbered pages of score marked "No. 5." as substitute for the original no. 5 and (with the water-mark 1797), headed "Corrections", the (one page) third supplement contains a substitute for the original no. 14. That this third supplement was in turn an afterthought, appears conclusively from the remark engraved on the lower margin of the plate of p. 3 of the substituted no. 5. "At the beginning of the symphony no. 26 . . . "

Nor did the unlooked for attractions of this second copy, a veritable bargain, stop here. It contains numerous manuscript corrections of obvious misprints not only, but significant changes of rhythm, harmony, accompaniment, time signatures, expression marks, instrumentation, words and even interpunctuation in the dedication. For instance, in the substituted number 14, "Andantino" is changed to "Spiritoso", nos. 5 and 14 are crossed out in the original with the remark "see the correction", and as to the instrumentation of no. 29 it is remarked: "This Symphony had perhaps better be performed by the Clarinets, Bassoons, and Serpent only; one of the Bassoons to play the Tenor part". All corrections and changes are accompanied by marginal cross marks and the great majority of the numbers is preceded by the indication "This". Finally, the anonymous dedication is headed "To the Rev. W. Mason".

All these corrections and revisions are of a nature as to force the conjecture on us that they were made by the person most concerned, namely the composer, with the object either to simply dedicate to Rev. W. Mason, the undisputed author of the "*libretto*", an absolutely correct and final copy of the anonymous volume with its supplements, or to prepare the score either for performance or for the printer for a new edition. The second possibility is improbable, because even the composer, preparing the score for performances, would hardly have troubled himself with the correction of the interpunctuation in the dedication, and the third possibility is not very much more probable, as the composer had just gone to the trouble of issuing supplements. This much, I believe, may be conceded: nobody except the composer would have dedicated this particular and peculiar copy to the poet *during the lifetime of the composer.*

With such a minute examination the bibliographer's interest in the volume would ordinarily stop, but now the musical historian's interest is awakened. Upon turning the leaves of this curious work he reads this engraved dedication:

"Sir:

As the contents of the following pages took their rise from your work, it is but just that I should dedicate to you what your are in some measure the Author of. I have in them endeavoured to restore to Music its ancient and long neglected office of handmaid to Poetry. Poetry is the language of enthusiasm and passion. Music the suitable enunciation of that language: while therefore the latter subordinately cooperates with the former, it acts in its proper sphere; but when, quitting this dependent situation, it arrogates to itself independence of, nay dominion over, its powerful directness; it loses sight of the end of its nature and becomes justly reprehensible.

Whether this offspring of my labours may be considered altogether as a suitable enunciation of the lyric poetry of *Caractacus*, I know not: perhaps it does not entirely correspond to what might be produced by a continually spontaneous exertion of energetic Fancy: but not being always able to do what we would, we must sometimes be satisfied with doing what we can: such as it is however, I hope it will be found not entirely unworthy of the original: whatever are its merits or its faults, to a considerable share of the former I consider you to be justly intitled, the latter I must as justly take entirely upon myself.

I am Sir
with the respect
due to your age and character
the Author."

The esthetic creed of our anonymous can hardly be called sound, but it surely is radical and, though by no means absolutely new, this doctrine of music as the "handmaid to poetry" had not often been expressed with such one-sided matter of fact boldness. One begins to suspect that the author has been infected by the melodramatic-programmatic bacillus of Rousseau's and Benda's era and is no longer taken by surprise when reading under the head of "General Instructions for the performance of the music of Caractacus":

"The design of this Music is to represent, by corresponding Sounds and Rhythms, the Ideas expressed, and those alluded to, in the Drama, principally in its lyric parts: the former is attempted to be done by the Vocal; the latter by the Instrumental Music.

The Vocal Music professes to represent the Expressions and the Metre of the Lyric Poetry: for the former purpose I have endeavoured to accomodate the Melody and Harmony to the general sense of the phrase, yet so as to express also particular emphatical words: — for the latter I have, 1st. in general measured every syllable by one note of nearly corresponding lenght-2dly. I have marked the accented syllable by the Downstrike, leaving the unaccented ones to the Upstrike — 3dly. I have marked the end of every line with a short rest, unless where the sense requires a longer one.

The Instrumental Music professes to represent that to which the Drama in different parts refers, viz. Symphonies, or that which may be expressed by Symphonies: the words therefore which procede or follow will often sufficiently point out the nature of each: but as there is no such guide for the Overture and some others, and as several of the rest are very generally referred to, I shall subjoin a particular explanation of such as I think require it.

The Overture consists of two parts: the first (No. 1) is intended to represent the Spirits of Snowdon lamenting the approaching fall of *Mona*: the second, (No. 1a) the souls of the departed Druids, personified by the Harp, interceding to avert the impending danger; the first continuation of No. 1 a reluctant denial of their request: the continuation of No. 1a. a second attempt of the Druids to avert the danger: the second continuation of No. 1 which concludes the Overture, a reluctant but final denial.

The Symphony, No. 2 is intended as an introduction of the Druids in a manner suitable to their character: the first four Bars are more particularly meant to regulate their steps: each interval between note and note in the Base Cliff to be one step. The remainder of the Symphony may either mark the progress of the

procession, (in which case there will be two steps for every Bar), or it may be played the Druids standing still".

Then follow brief explanations of the other thirty-four numbers of the score. Their quotation would serve no useful purpose except the instructions for no. 26 which are amazingly pretentious:

"From the bar where the Bassoons enter, to the end of No. 26 I have endeavoured to represent by the notes alloted to that instrument, the act of dying of a man such as alluded to in the words; the upper part, which may be considered as a continuation of the Symphony, being intended to soothe him in his last moments. Having now, at the end of 26. breathed his last, his Spirit is endeavoured to be represented, in the first 26 a. as "stealing from the earth", and beginning to approach a Chorus of blessed Spirits, represented as at a distance by the first 26 b. — The Spirit continuing to raise itself from the Earth in the second 26 a. The Chorus is heard a little nearer in the second 26 b. — the Spirit continuing to raise itself in the third 26 a. at length approaches the Chorus, which now breaks out in full Symphony in the third 26 b. — the fourth 26 a. is intended as a still nearer approach to, and final junction with, the chorus in the fourth 24. b. which is then supposed gradually to recede from the audience, until lost "in the bright fount of day"."

All this sounds promising once one has become accustomed to the antiquated phraseology, and one certainly feels in the presence of an ambitious man. He seems to stand above his subject, he seems to have calculated nicely the exact effect of his ideas and to be unwilling to leave the desired results to mere chance. One wonders by what novel or at least unusual and bold means he accomplishes his purpose. Turning to his "General Instructions for the performance of the instrumental music", the first disappointment awaits us. He simply says: "The band should be large" and "There must be three trombones for the symphonies of the last act". Two more instructions follow, but they are so insignificant as not to deserve quotation. Nor are the two "additional general instructions" of much consequence though the remark "By *bases* in the simphonies I mean Double Bases and Violoncellos; by *base* Double Bases alone" at least is a helpful clue to the user of the score.

The author calls for a large band. This is the instrumental apparatus which he employs: String quintet, 2 flutes, 2 clarinets, 2 bassoons, 2 trumpets, 3 trombones, serpent, harp, organ, kettle-drum. Save for the absence of oboes and horns, such an orchestra would, historically speaking, be quite capable of uncommonly expressive effects, but this rather modern apparatus is never employed *in toto* in "Caractacus". Generally the string quintet only bears the burden of the message. In several numbers the harp only is active, in a few it is combined with the string quintet or, as in no. 7, it forms part of this odd combination: flutes, bassoons and harp. In no. 8. the author even perpetrates the combination: bassoons and harp without any further support. As to the organ, where it is employed, it meekly plays unison with the bases. In no. 31 the instrumentation is clarinets, trumpets and bassoons, in the final symphonies where the composer's insistance on three trombones, leads us to expect massive orchestration, we are greeted by trombones and harp only and, indeed, the nearest approach to a band, much less a large band, is in the (original) no. 29 with its clarinets, violins, tenors (violas), bassoons, violoncellos, double basses and serpent.

At the very best one can concede that the composer deliberately discarded the orchestra of his time and sought to replace it by unusual instrumental combinations. Whether he succeeded with his esthetic experiments or not, will appear later on, but first it is necessary to quote from the "General Instructions for the performance of the vocal music" as much as is necessary for the purpose of this article:

"The voices for which the above music is composed are Base and Tenor; either single, in Unison, or in parts: it is single only in the Arch-Druid's musical part, in the answers of Cadwall and Brennus, and in the words, 'Mona on Snowdon calls", to be pronounced by one of the Chorus: The rest is sometimes in Unison, sometimes in two, three, or four parts; all equally intended for the whole Chorus.—To ascertain, with certainty, the exact proportion of each kind of Voice, is, at present, impossible; but I think that six Bases and six Tenors, or, if it be thought worth while, twelve Bases and twelve Tenors . . . will sufficiently produce the effect intended . . ."

From the Composer's "General instructions . . . with respect to quickness and slowness" I shall quote only two as typical:

"No. 1, which is in common Time and marked *Largo*, may be played at the rate of one bar to five seconds . . . No. 9 which is likewise in $^3/_4$ marked "*Spiritoso*", may be played at the rate of one bar and one third of a bar to three seconds . . ."

This then is the literary preface to a score which is commonly attributed to Thomas Augustine Arne. For instance, such an eminent authority as William Barclay Squire had this to say of the anonymous "Caractacus" in his Arne article written many years ago for the National Biography:

"The latter work [Caractacus] was published in 1775, with a preface and introduction in which Arne shows a curious insight into the relationship between dramatic poetry and music. He expresses opinions on the subject, the truth of which, though couched in the stilted language of the period, is only beginning to be recognized at the present day. The overture to the same work is a singular attempt at programme music, and the minute directions as to the constitution of the orchestra and manner of performance almost forestall the similar annotations to be found in the works of Hector Berlioz. During the latter years of Arne's life he achieved but few successes."

Another authority, Mr. J. S. Shedlock, holds pratically the same view in an attractive article on "Dr. Arne's Caractacus" in the Musical Times, February 1899, p. 88—89 and, of course, the new Grove follows suit. It may seem fool-hardy to question the authority of these two scholars in such purely English matters, and yet I have come to have the gravest doubts about Arne's authorship, doubts that for me amount to the certainty that Arne is not the author. It might be suggested that a comparison between this "Caractacus" and Arne's autograph score would settle immediately the question of his authorship, but unfortunately the score is believed to have been destroyed in the conflagration of Covent Garden in 1808 (*See* National Biography).

The title of the first edition of William Mason's "Caractacus" reads:

"Caractacus, a dramatic poem: written on the model of the ancient Greek tragedy. By the author of Elfrida. London, J. Knapton . . . and R. and J. Dodsley, 1759".

The poem met with such success that a second edition was published in the same year, a third at Dublin in 1764, a fourth at York in 1774 and it was translated into French, Italian, even Latin and Greek. Such was the popularity of a poet of whom a little more than a hundred years later the "National Biography" remarks:

"Mason was a man of considerable abilities and cultivated taste, who naturally mistook himself for a poet. He accepted the critical canons of his day, taking Gray and Hurd for his authorities, and his serious attempts at poetry are rather rapid performances, to which his attempt to assimilate Gray's style gives an air of affectation".

Mason's "Caractacus" is, as the title says, a dramatic poem, not a dramatic play. It is written on the model of the ancient Greek tragedy in so far only as the poet has indulged in "Odes" and has introduced the "Chorus" as one of the

"Persons of the Drama

Aulus Didius, The Roman General
Vellinus } Sons of Gartismandua
Elidurus }
Chorus of Druids and Bards
Evelina, Daughter to Caractacus
Arviragus, Son to Caractacus

Scene, Mona

The dramatic part of the Chorus is supposed to be spoken by the Chief Druid, the lyrical part sung by the Bards".

Beyond this, music had no voice in "Caractacus", nor did the poet consider it necessary to tell us where in a "Chorus" or a "Semichorus" the "dramatic", *i. e.* the spoken part, ends and the "lyrical", the sung, part begins. The Chief Druid is never introduced by name or rather by title, and even the "Odes" are anonymous — their lines are given to nobody in particular, so far as I can see, but that they were to be spoken, not sung, is obvious. Thus without acts and scenes or clearly defined stage business, the poem in its original form could not possibly have been performed as a play, nor to be just, was this the intention of the author, but he, too, aspired to theatrical laurels and the result was a dramatized version of "Caractacus". In 1772 Colman had dramatized without the poet's consent, Mason's "Elfrida", constructed on similar lines as "Caractacus", and Colman performed it at Covent Garden. Presumably this high-handed procedure opened Mason's eyes to the theatrical possibilities of "Caractacus", and he set himself the task in 1776 to alter his dramatic poem for the stage. He fully realized the difficulties of his task and particularly of a proper union of poetry and music.

Quite accidentally, I ran across contemporary testimony to this effect. Antonio Peretti in his libretto for Angelo Catelani's "Carattaco" (1841) speaks of a letter from Algarotti to Agostino Paradisi, in which Algarotti says that Mason informed him how he found

"una difficoltà insormontabile a potersi mettere il suo Carattaco sulle scene per l'abbondanza dei cori che di necessità esigono di essere accompagnati della

musica, la quale a' suoi tempi non la credevi egli capace di rivertire degnamente una poesia grave e dignitosa".

Furthermore, in a letter to Thomas Harris, manager of Covent Garden, partly quoted by Mr. Shedlock in the Musical Times article, Mason, though having curtailed his dramatic poem, fancied "it may still be too long for representation". "If therefore", he continues, "upon rehearsal with the music, you should find this to be the case, I will send you a second copy, in which several other lines and passages shall be marked with inverted commas, which you may either omit, or retain as shall then seem expedient". Mr. Shedlock, always believing Arne to be the anonymous author of "Caractacus" adds

"The poet therefore, looked upon the musician as an ally, as one who was trying to strengthen his drama".

Quite naturally so, but that Mason's letter, at least so far as quoted by Mr. Shedlock, contains any allusion to melodramatic, programmatic music, I, at least, fail to see.

Whatever Mason may have thought of Colman's dramatization of "Elfrida" — presumably not overly much as he himself redramatized it 1779 — he cannot have had serious scruples about collaborating with the composer who had set the "Elfrida" chorusses in 1772, namely Thomas Augustine Arne, one of whose very last musical works for the stage was exactly the incidental music to Mason's "Caractacus". The first performance took place at Covent Garden on December 6, 1776 (not Dec. 1, 1776 as in the "National Biography" under Mason) and Genest ("Some account of the English Stage") records fourteen performances of the play as also a revival on October, 22, 1778. The "National Biography" (under Mason) says, that the success of both "Elfrida" and "Caractacus" was "very moderate" but this statement is not quite in harmony with contemporary criticism. At any rate, the editor of "Caractacus" in Bell's British Theatre (v. 31, 1796) remarks:

"The commendation bestowed on Elfrida and Caractacus in their original form, have been seconded by an equal degree of applause since they were adapted to the stage. The first is perhaps the most finished, the second the most striking performance",

and Mr. Shedlock's quotation from the New Morning Post, or General Advertizer, December 7, 1776 further shows that Mason and Arne's joint labors had been appreciated. The town is congratulated "on the acquisition of so fine an entertainment" as "Caractacus", "where poetry and music unite their fascinating powers".

Quite an extensive review with synopsis of the plot and compliments to the cast, I found in the London Chronicle, Dec. 7—10 1776, wherein is said:

"The performers did great justice to their respective characters" . . . "Dr. Arne's music is certainly good, and the chorusses are correct in point of harmony, and fine through all the accompanyments."

"The three following Airs gave great satisfaction to the Audience:

Air. Mr. Leoni and Mrs. Farrell.

Welcome! welcome! gentle train
Mona hails ye to her plain!
Here your genial dews dispense,
Dews of peace and innocence!

Air. Mr. Leoni.
Change! my harp, O change thy measure!
Cull, from thy mellifluous treasures,
Notes that steal on even feet;
Ever slow, yet never pausing,
Mixed with many a warble sweet,
In a ling'ring cadence closing.

Air. Mr. Leoni.
Radiant ruler of the day,
Pause upon thy orb sublime!
Bid this awful moment stay,
Bind it on the brow of time!
While Mona's trembling echoes sigh
To strains that thrill when heroes die!"

The British Museum possesses "The lyrical part of the drama of Caractacus, etc. 1776", but the fact that its "Caractacus, a dramatic poem . . . altered for theatrical representation" bears the date of imprint 1777, might lead to a belief that the whole play was actually not published before 1777. That the publication really took place simultaneously with the production, appears from the following advertisement in the London Chronicle, Dec. 7-10, 1776:

"This Day was published, price 6d.

The lyrical part of the drama of Caractacus, as altered by the author, and as spoken and sung at the Theatre Royal, Covent Garden. The music by Dr. Arne.

Printed for R. Horsfield . . . and J. Dodsley . . . and sold by J. Wilkie . . Where may be had, price 1s. 6d. the whole dramatic Poem, as altered by the Author."

Curiously enough, the dramatized version of "Caractacus" was not incorporated in Mason's collected works, which every library possesses in one edition or the other. As the publications of 1776 are extremely rare, a comparison between the dramatic poem and the drama "Caractacus" would have been attended by unusual obstacles, but fortunately, John Bell included in his most useful collection "The British Theatre" in v. 31, (London, Printed for George Cawthorn 1796. front., 106 p.) not the dramatic poem, but the five act drama, though it is still called "Caractacus. A dramatic Poem. Adapted for theatrical Representation, as performed at the Theatre-Royal, Covent Garden . . ." The speaking characters have remained the same as in the original poem, but we now notice

"Persons of the Chorus

Modred, the Chief Druid . .	Mr. Aickin
Mador, the Chief Bard . . .	Mr. Hull
Second Bard	Mr. Leoni
Third Bard.	Mrs. Kennedy
Fourth Bard	Mr. Reinhold

Scene, the consecrated Grove in the Island of Mona, now Anglesea.

«Those parts of the Odes which are distinguished by *double* inverted commas are meant to be perfomed musically; the rest to be recited by the Chief Bard.

The parts omitted in the Representation are distinguished by *single* inverted commas only."

Since Modred and Mador appear among "the persons of the Chorus", it might be surmised that they are singing characters. Such is not the case. Both are speaking characters, indeed Modred has become one of the main constituents of the plot. The music is entrusted entirely to a Chorus, which still occasionally has a collective voice in the proceedings, and to the second, third and fourth bard as soloists. Mason's main difficulty in adopting "Caractacus" for the stage had not been the breaking up of the monologues and dialogues of Caractacus, Evelina, etc. into acts and scenes, which was easy enough, but to vitalize for theatrical purpose his "Chorus" and "Semichorus", modelled, though poorly enough, after the "ancient Greek tragedy". Genest has summed up quite correctly the difference between the dramatic poem of 1759 and the play of 1776 by saying:

"Modred spoke a great deal of what in the first edition is attributed to the Chorus."

To my knowledge, Arne's actual co-operation with Mason has not heretofore been the subject of an article, and it will therefore be interesting to see just to what extent and in which manner Arne was called upon to exercize his powers as composer. That incidentally the following remarks will strengthen the object of this essay, goes, of course, without saying.

Repeatedly the remark is printed "Symphony", but never except in the scenes when the "Persons of the Chorus" appear and only at the end of the play was Arne invited to employ an independent piece of music were he furnished "A Dead March: during which Caractacus, Evelina and Elidurus are led off by Romans". Nor did the Chorus, though present in almost every scene, assume other functions than those of a silent mob, except in the six scenes planned entirely or in part for musical treatment. In these scenes Modred or Mador, or both, speak more or less, whereas the three other Bards sing Airs, and the generally silent mob joins in choruses. Of ensembles there are only two, a "Duet by the second and third Bard" ("Welcome, welcome gentle train") scene 6, act I, and a trio of Bard second, third and fourth ("Radiant Ruler: hear us call") in scene 6, act V. Thus, Arne's collaboration was neither very extensive nor difficult. On the whole, it must be said, this dramatized version of "Caractacus", far from being modelled after the Greek drama, is a strange and hybrid mixture of spoken drama and opera.

Quotations from three of the six musical scenes will render this perfectly clear, if the note following the "Persons of the Chorus" be kept in mind that the parts distinguished by double inverted commas were to be "performed musically", the rest to be "recited". I select first the fourth scene from the first act:

"The Chorus, proceded by Modred the chief Druid, descend to a solemn Symphony.

Modred

Sleep and silence reign around;
  Not a night breeze wakes to blow;
Circle sons, this holy ground;
  Circle close, in triple row:

Chorus

"Druid, at thy dread command,
When thou wav'st thy potent wand,
See, we pace this holy ground
With solemn footsteps soft and slow,
While sleep and silence reign around,
And not a night breeze wakes to blow"

Modred

'Tis well. And now, if mask'd in vapours drear,
Any malign or earth born spirit dare
To hover round this sacred space,
Haste with light spells the murky foe to chase.

Chorus

"Lift your boughs of vervain blue,
Dipt in cold September dew;
And dash the moisture, chaste and clear,
O'er the ground, and thro' the air,"

Modred

Now the place is purg'd and pure.

(A short Symphony)

Brethren! say, for this high hour
Are the milk white steers prepared?
Whose necks the rude yoke never scar'd
To the furrow yet unbroke?
For such must bleed beneath yon oak.

Chorus

"Druid, these, in order meet,
Are all prepar'd."

Modred

But tell me yet,
Cadwall! did thy step profound
Dive into the cavern deep, etc. etc.

Second Bard

"Druid, these, in order meet,
Are all prepar'd."

Modred

But tell me yet,
From the grot of charms and spells,
Where our matron sister dwells, etc. etc.

Third Bard

"Druid, these, in order meet,
Are all prepar'd"

Modred

Then all's complete (Symphony repeated)
And now let nine of the selected band,
Whose greener years befit such station best,
With wary circuit pace around the grove, etc. etc.

The Ode in scene 4, act IV, shows this disposition:

Mador

Hark! (Symphony behind the scenes)
Hark! (Symphony louder)
Hark! (Full symphony)
Hark! heard ye not yon footsteps dread,
That shook the earth with thund'ring thread?
'Twas Death, etc. etc.
I mount your Champion and your God, etc.

Full Chorus

"He mounts our Champion and our God.
His proud steeds neigh beneath the thong;
Hark! to his wheels of brass, that rattle loud!
Hark! to his clarion shrill, that brays the woods among".
(Here one of the Druids blows the sacred trumpet.)

Mador

Fear not now the fever's fire,
Fear not now the death-bed groan, etc. etc.
(Four nine line stanzas!)
Swiftly the soul of British flame, etc. etc.

Full Chorus

"The godlike soul of British flame
Animates some kindred frame,
Swiftly to life and light triumphant flies,
Exults again in martial ecstacies,
Again for freedom fights, again for freedom dies!"

While this is practically a Chorus Ode, the Ode in Scene four, act II (after a monologue by Modred) is one for the soloists only.

Air

Second Bard

"Hail! thou harp of Phrygian frame!
In years of yore that Camber bore
From Troy's sepulchral flame:
With ancient Brute, to Britain's shore
The mighty minstrel came."

Recitative accompanied

Fourth Bard

"Sublime upon thy burnish'd prow,
He bad thy manly words to flow:

Air

Britain heard the descant bold,
She flung her white arms o'er the sea;
Proud in her leafy bosom to enfold
The freight of harmony."

Mador

Mute 'till then was ev'ry plain,
Save where the flood o'er mountains rude
Tumbled his tide amain; etc. etc.

Second Bard

"Change my harp, Oh change thy measures;
Cull, from thy mellifluous treasures,
Notes that steal on even feet,
Ever slow, yet never pausing,
Mixt with many a warble sweet,
In a ling'ring cadence closing."

Mador.

Now the pleas'd pow'r sinks gently down the skies,
And seals with hand of down the Druids slumb'ring eyes, etc. etc.

After this long monologue, which is interrupted three times by a "symphony", the Third Bard sings:

"Wake my lire! thy softest numbers,
Such as nurse ecstatic slumbers,
Sweet as tranquil virtue feels
When the toil of life is ending,
While from the earth the spirit steals
And on new-born plumes ascending,
Hastens to lave in the bright fount of day,
Till Destiny prepare a shrine of purer clay."

Modred (waking, speaks) It may not be. Avaunt, terrific axe!
etc. etc.

It will be admitted that the construction of such simple scenes did not even require considerable constructive technical skill, much less involved the solution of difficult esthetic problems such as really might induce once in fifty years an experienced composer to put to paper elaborate instructions as are found in the anonymous "Caractacus" score.. Be this as it may, this much is clear, if the anonymous "Caractacus" was by Arne and was used at Covent Garden on December 6, 1776, it must agree absolutely with the "libretto" and its demands.

Accordingly I now return so the anonymous (corrected) "Caractacus" score. It so happens that I open the score at the end, where one expects to find the "Dead March", called for by the libretto. Instead, one finds a four part chorus without even an instrumental postlude ! We turn to the first of the musical scenes quoted above, and the eye is greeted by this:

No. 2.

Grave.

Tutti forte.

Tutti un poco piano.

1st. Violins.

2d.

Tenor.

Harp and in unison with the upper parts.

Bases.

Tutti piano.

sic!

Harp in unison with all the parts.

&c.

sic!

sic!

Grave Sleep and silence reign a - round. Not a night breeze wakes to blow.

Cir - cle sons this ho - ly ground. Cir - cle close in trip - le row.

No. 3.

Andante.

1st. Violins.

2d.

Tenor.

Harp in unisono with the upper parts.

Bases.

I. II.

Grave.

Druid, at thy dread command, when thou wav'st thy potent wand, See, we

pace this ho - ly ground. With so - lemn footsteps soft and slow, while

sleep and silence reign a-round. And not a night breeze wakes to blow.

Tis will and now if mask'd in va-pours drear,

A-ny malign or earth-born spi-rit dare. To ho-ver round this

con-se-cra-ted space, Haste, with light spells the mur-ky foe to chace.

No. 6. *Andantino.*

Usual pitch.

Snowdon

Bases and Organ in unison with them.

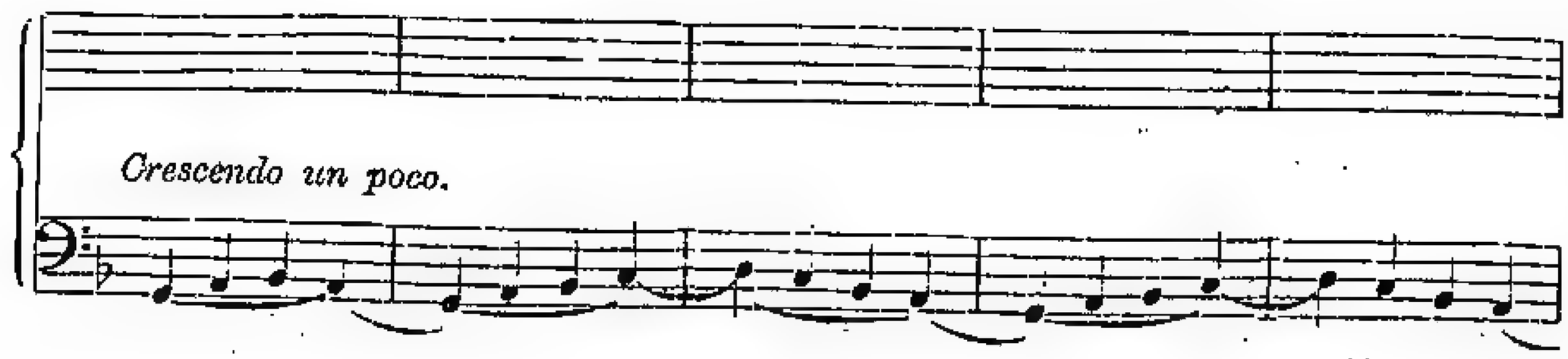
Tutti piano. *Diminuendo.*

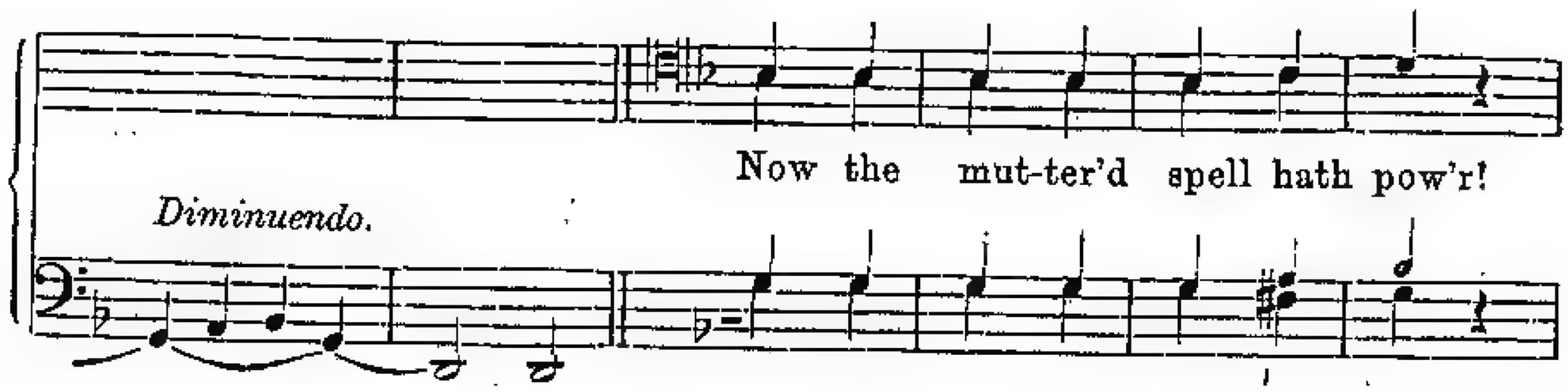
mark

Piano. *Crescendo un poco.*

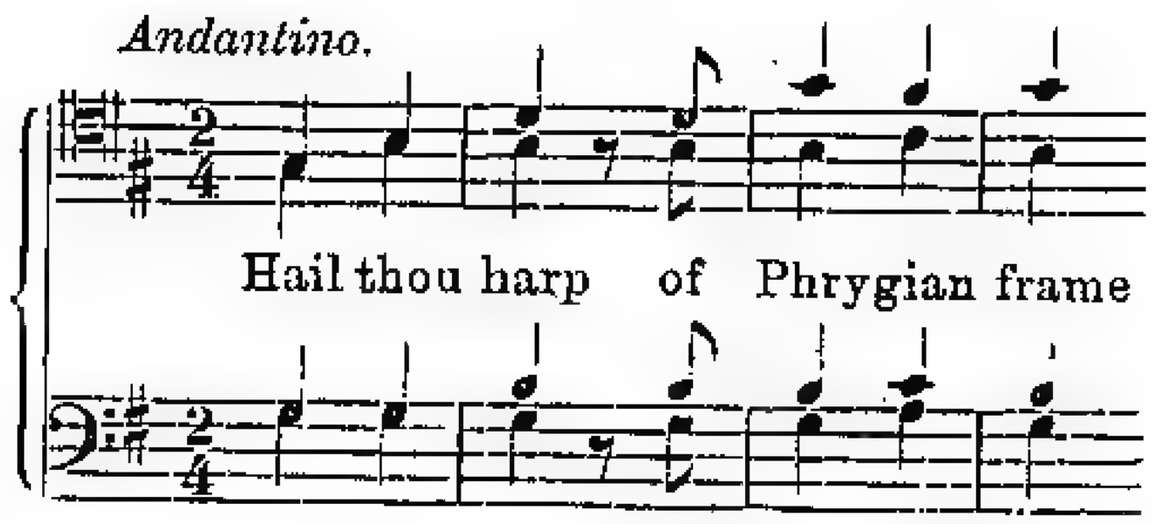
'Tis magic', hour!

Diminuendo. *Piano.*

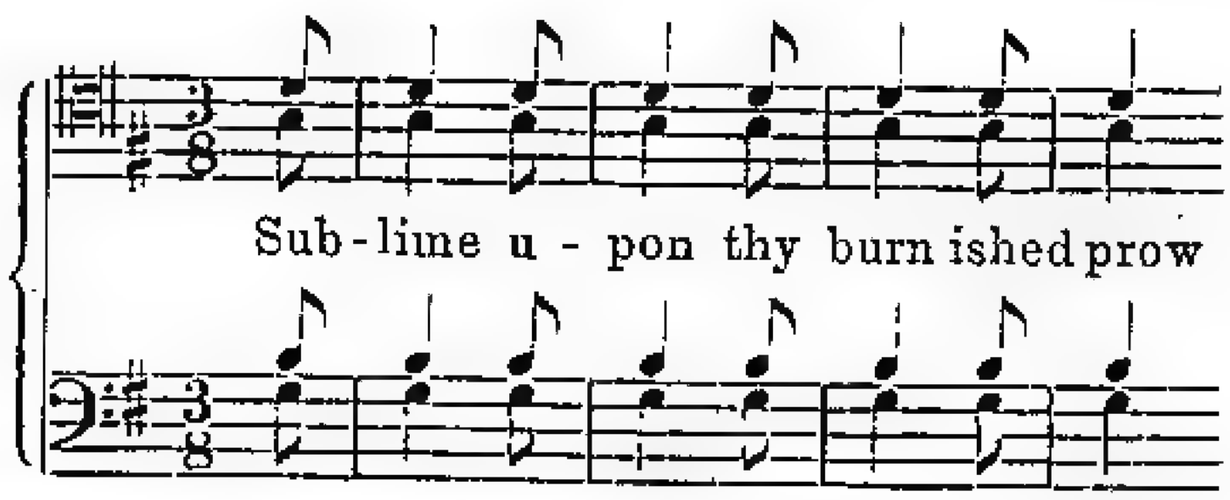




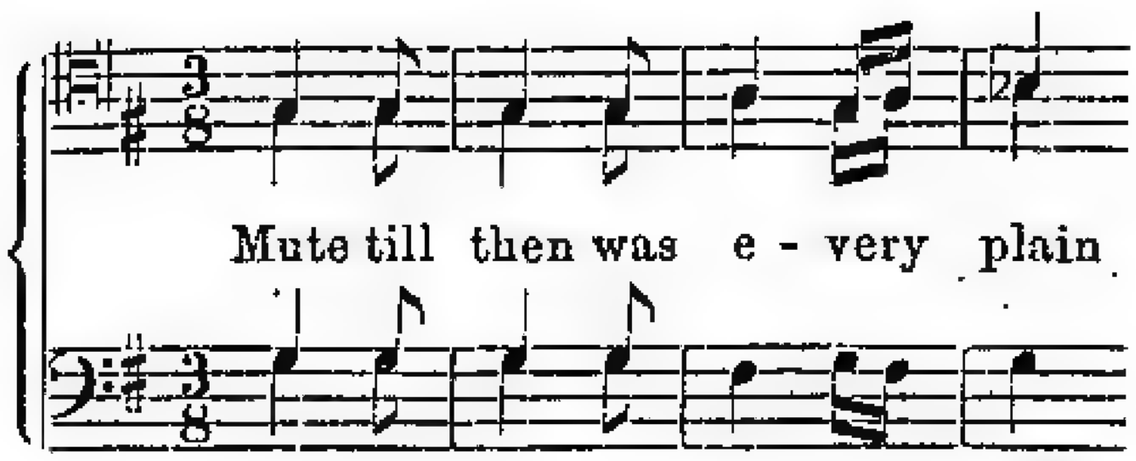
and so forth. The "solemn symphony" of the libretto opens indeed the scene, and the choruses are in their proper places, but note the discrepancy between Modred's lines in the libretto and in the score. There they are "recited", here they are "performed musically", in fact, repeatedly in the course of the score Modred *sings*, though his part in the libretto is plainly a speaking part. Still, Arne may have had a special dispensation from the poet to treat music thus as the handmaid to poetry. I therefore proceed to the second scene quoted, the Ode in scene four, act II. After twenty-five bars of preluding by the harp the *chorus* sets in with



and after a short instrumental interlude the *chorus* continues with



and the *chorus* still continues with



Such discrepancies cannot be explained away by any argument of musical expediency. Mador is supposed to *speak* the words "Mute 'till then was ev'ry plain", and here they appear in a four-part chorus which also comprises the texts which in the libretto distinctly figure as "Airs" of two different soloists, one, moreover, preceded by a "Recitative accompanied". And that there be no misunderstanding of the anonymous Caractacus composer in this connection, I again quote from p. 3 of his General Instructions:

"The Voices for which the above Music is composed are Base and Tenor; either single, in Unison, or in parts: it is single only in the Arch-Druid's musical part, in the answers of Cadwall and Brennus, and in the words, "Mona on Snowdon calls", to be pronounced by one of the Chorus: The rest is sometimes in Unison, sometimes in two, three, or four parts; all equally intended for the whole Chorus."

If we finally compare the Ode in scene 4, act. IV with the music of no. 29 in the score, the discrepancies crowd each other so, that one does not know where to begin. The Ode is supposed to begin with a "Symphony *behind the Scenes*", becoming louder until we have "full" symphony. In the score "Clarinets, Violins, Viola, Bassoons, Bases and Serpent" start in "tutti forte" and remain so without modification, and this notwithstanding the fact that the composer has been elsewhere profuse in the demand of "piano", "forte", "un poco forte", "diminuendo", "crescendo un poco", "fortissimo", "tutti diminuendo al pianssimo" and other such dynamic shadings, indeed so profuse, that the score might well attract the attention of a historian of musical dynamics. Furthermore, Mador's spoken words are again sung in four-part chorus which makes it utterly impossible for a full chorus, as demanded by the libretto, to take up his words as a chorus refrain, and finally where *one* of the Druids is to blow the sacred trumpet, the clarinets, trumpets and bassoons perform this pleasant duty!

A comparison of the play with the score still further strengthens the inevitable conclusion: The *music of this anonymous "Caractacus" cannot possibly have been used for the production of Mason's play at Covent Garden on December 6, 1776 and after.* Consequently the score cannot possibly be *identical with Arne's score as then played and sung.*

Only one possibility remains, in view of the claim that this anonymous "Caractacus" is by Arne and that it was published, in 1775: perhaps Arne composed the score as published, but utterly revised it for theatrical production. I shall now proceed to show how very improbable such a possibility is. In the first place, why such a futile and useless attempt at mystery at the end of a distinguished career, futile and useless because a composer of Arne's talent and individuality could not, for any length of time, have hidden his authorship. And what sense would there have been in keeping "Caractacus" anonymous in view of the fact that the music for Mason's pendant

to this work, "Elfrida" had been published with Arne's name as composer! Furthermore, the anonymous author ends his dedication with the phrase "with the respect dueto your age & character". Even a broad-minded Catholic might avail himself of a polite reference to the clergical "character" of the Protestant Rev. Mason, but I doubt very much that Arne (1710—1778) would address a phrase like "with the respect due to your age" to Mason (1724—1797) who was by fourteen years his junior and in 1775 surely was not yet an aged man. It stands to reason that the phrase would more likely have been addressed by a comparatively young man to Mason in his old age. Moreover, the anonymous author on p. 3 of his instructions, says in italics "If this should ever be performed". What an absurd doubt in the mind of a man of Arne's caliber and fame! Granted that towards the end of his career, his successes became fewer, Arne never found much difficulty in obtaining performances and he surely never was *persona non grata* to the extent of being justified in the use of such an ominous "if".

All this is circumstantial, external evidence against Arne's authorship. We have more direct internal evidence in the fact that the composer of "Artaxerxes", of "Rule Britannia", of the "As you like it" music, of so many charming songs and pieces cannot possibly have composed such poor music as has been quoted above even in his weakest moments. Imagine the man who almost alone of English composers of that age withstood the onslaughts of Haendel's hypnotizing influence, guilty of such dry, stiff and uninspired stuff, which is by no means the worst in the anonymous "Caractacus". Dr. Cummings has recently told us in the "Sammelbände" that Arne, too, rarely employed the full orchestra of his time and preferred unconventional instrumental combinations with an apparent predilection for the horns, but imagine Arne experimenting absolutely without horns so childishly and unskillfully with the bassoon and harp, etc. as was shown above of the composer of the anonymous "Caractacus".

If this score cannot possibly be Arne's work, what remains of the tradition? The unsupported statement that the score was published in 1775! Just when this date was introduced into historical literature, I am unable to say. At any rate, it does not yet appear in the Arne article of Mr. William H. Husk in the first edition of Grove, 1879. On the other hand, Busby, whose "Anecdotes" (1825) the "National Biography" enumerates among the sources for Arne's life, distincly says (v. 2, p. 62) that the "music of Caractacus was never printed". No modern historian will rely blindy on statements of Busby, but his denial of publication becomes significant in this connection. I may add that I have looked in vain for contemporary evidence for the date 1775 in form of newspaper advertisements in the London Daily Advertizer and in the London Chronicle.

The absence of documentary evidence of any kind, will force us to rely on conjecture, if we wish to date the anonymous "Caractacus". One point is clear: The text of the score, as comparision will prove, contains nothing, slight verbal changes excepted, that does not appear in the dramatized version, whereas it contains lines, wich will not be found in Mason's "Caractacus" as originally published. Furthermore, the instructions on p. 1—2 of the "General Instructions" on how "to regulate the steps of the Druids circling the holy ground", the reference on p. 3 to "Modred's speech", (also not mentioned at all in the original version), and the reference on p. 4

to "the fourth Scene of the Second Act" leave no doubt that our author, no matter how unskillful he was and how readily he disobeyed the libretto (four part choruses, when Airs should have come from his pen !) composed his music with the dramatized version of the poem at hand. This dramatized version did not appear in print until December 1776. Consequently, if our anonymous published, and let us assume, composed this score in 1775, he cannot have done so without having access to or a copy of Mason's manuscript in 1775 at the latest. This, however, is practically impossible for the simple reason that, as we have seen, Mason, when corresponding with the Covent Garden manager about the performance of his "Caractacus", had not yet put the finishing touches to the manuscript, and he is not known by any of his biographers to have undertaken the dramatization of his "dramatic poem" before 1776. And now the watermarks 1794, 1796, 1797 in the paper of the score and its supplements which caused me to investigate this whole matter of "Caractacus", assume the importance of clues in a position and safe direction! In the absence of any evidence for an earlier date, the only plausible explanation of these watermarks would be, that the score was published not earlier than 1794, and two of the supplements not earlier than 1796. That the third supplement was published not later than about April 7, 1797, may be surmised from the fact that Mason died on this day and that the author of the anonymous "Caractacus" must naturally have believed Mason to be still alive when he dedicated to him that peculiar revised and annotated copy of his work which is now in the Library of Congress.

In closing, I may be permitted to quote a few lines of a letter which I recieved after completion of this article from Mr. Squire under date of October 17, 1910 in answer to my request for information on the date 1775. Just having recovered from a severe operation, Mr. Squire was unable to comply with my request, but he wrote:

"Cummings had already drawn my attention to the probability that the anonymous music was not Arne's, but he did not know about the watermarks, which are certainly strong evidence against Arne's authorship. The music, too, seems hardly possible by him but whose can it be!"

Well, I think that the employment of the organ and the serpent point in the direction of some English organist, whose skill, experience and talent as a composer did not measure up to his ambition, his interest in esthetics, and his unbalanced doctrine of music as the hand maid to poetry.

Zur Aufstellung der modalen Interpretation der Troubadoursmelodien.

Von

J.-B. Beck.

(Paris, 28. Juni 1910.)

In den Sammelbänden der IMG. XI, S. 569 ff. erschien ein Aufsatz von H. Riemann unter dem Titel: »Die Beck-Aubry'sche ‚modale Interpretation' der Troubadoursmelodien«, welcher eine nochmalige Kritik der in meinen bisherigen Schriften vorgetragenen modalen Auffassung der mittelalterlichen Rhythmik bezweckt. Zu dieser Kritik werde ich in Kürze Gelegenheit haben, Stellung zu nehmen; hier sollen nur einige materielle Ungenauigkeiten berichtigt werden, welche dazu führen könnten, bedauerliche Mißverständnisse hervorzurufen.

H. Riemann betitelt seinen Aufsatz: »Die Beck-Aubry'sche ‚modale Interpretation'« und spricht fortwährend [1]) von Aubry und mir als von gleichberechtigten Autoren und Entdeckern des neuen Systems. Dabei schreibt er auf S. 571, Z. 10 v. o.: »*Doch hat schließlich Aubry zugestanden, daß die Aufstellung des neuen Prinzips Beck's geistiges Eigentum ist*«, und leitet diese Tatsache mit folgenden Worten ein: »*Konkrete Gestalt hat diese neue Theorie wohl erst durch Jean Baptiste Beck erhalten . . .*«.

Zunächst ist zu bemerken, daß Aubry selbst auf die Entdeckung und Begründung der »modalen Interpretation« keinen Anspruch zu erheben hat, wie aus folgenden Tatsachen hervorgeht:

I. Aubry's Artikel: *La rythmique musicale des Troubadours et Trouvères, examen critique du système de M. Hugo Riemann* (Paris, 1907) [2]) beruht auf persönlichen Belehrungen, die ich ihm in den Jahren 1905/6 privatim anvertraut hatte. Aubry hielt für unnötig, meinen Namen zu erwähnen, und benutzte zu diesem Vorgehen gerade den Augenblick, wo er mein Manuskript in Händen der philosophischen Fakultät der Kaiser Wilhelms-Universität Straßburg wußte (Juni-Juli 1907). Doch hatte er in diesem Artikel von dem Wesen der modalen Interpretation so gut wie nichts erfaßt; von einer auch nur angehenden Begründung oder wissenschaftlichen Darstellung des Systems und der Übertragungen, die er mehr schlecht als recht nach meinen früheren Mitteilungen reproduzierte, ist in diesem ersten Versuch keine Spur zu finden. Hingegen zeigen die zahlreichen groben Übertragungsfehler, wie wenig er imstande war, mit meiner Methode selbständig zu arbeiten.

II. Sowie ich von diesem Aufsatz Kenntnis erhielt, enthüllte ich das Vorgehen des Verfassers desselben in einem Aufsatz in der Cäcilia von Straßburg, Juli 1907, S. 98 ff., betitelt: Die modale Interpretation der mittelalterlichen Melodien, besonders der Troubadours und Trou-

1) Seite 571, 572, Zeile 28, S. 573, Z. 21 und 30, S. 579, Z. 15—20, S. 581, Z. 20 v. unten, S. 583, Z. 5, S. 589, Z. 3/4 v. unten.

2) Und nicht 1906, wie H. R. jedenfalls aus der Bibliographie der ersten, seither vernichteten Auflage des Buches *Trouvères et Troubadours* von Aubry ausschreibt. Ob diese Vordatierung einem Lapsus oder einer bestimmten Absicht zuzurechnen war, will ich dahingestellt sein lassen.

vères, der mit den bezeichnenden Worten schloß: *Suum cuique.* H. Riemann bestätigte mir Empfang dieses Aufsatzes in einem liebenswürdigen Schreiben vom 29. Juli 1907, dessen Eingang ich mir hier anzuführen erlaube:

»*Mit größtem Interesse habe ich Ihren Aufsatz in der Straßburger Caecilia gelesen, welcher die auffällige Metamorphose erklärt, die Aubry's neueste Übertragungen gegenüber den früheren zeigen. Ich hatte dieselbe meiner persönlichen Einwirkung zugeschrieben, sehe aber, daß ich mich darin geirrt habe. Aubry sendet mir seit Jahren alles was er bringt, meist schon vor Druck . . .*«

H. Riemann wird es mir nicht verargen können, wenn ich daraufhin gegen eine Gleichstellung der Rechte, und erst gar gegen eine Verbindung meines Namens mit dem eines Mannes protestiere, welcher ehrengerichtlich des zu meinem Nachteil ausgeführten Plagiats überführt und verurteilt worden ist.

III. Als nämlich dasselbe Verfahren in dem Buche «Trouvères et Troubadours» (Alcan, 1909) wiederholt wurde und ich meine Rechte in der Öffentlichkeit verteidigte, kam die Angelegenheit auf A.'s Forderung vor ein Ehrengericht, das sich aus folgenden Persönlichkeiten zusammensetzte:

Marcel Dieulafoy, Mitglied des Institut de France,
Charles Malherbe, Bibliothekar an der Pariser Oper, Präsident der Pariser Sektion der IMG.,
Joseph Bédier, Professor am Collège de France,
Maurice Emmanuel, z. Z. Professor der Musikgeschichte am Pariser Konservatorium,
Louis Laloi, Musikschriftsteller, Schatzmeister der Pariser Sektion der IMG. und
Jean Chantavoine, unter dessen Leitung die Sammlung »Les Maîtres de la musique« herausgegeben wird, in welcher das Aubry'sche Buch figuriert.

Der einstimmig gefällte Schiedsspruch vom 29. Juni 1909 wurde kraft Verordnung des *Vice-président du tribunal civil de la Seine* vom 15. Juli 1909 vollstreckbar und verurteilte Aubry kostenfällig zur Vernichtung der im Handel befindlichen ersten Auflage des Buches Trouvères et Troubadours und zur Ersetzung durch eine zweite, berichtigte Auflage[1]), sowie zur Veröffentlichung des Urteils in 20 Zeitschriften, auf Kosten des Verurteilten.

Aus Nachsicht für Aubry, dessen soziale Stellung durch die Veröffentlichung der niederschmetternden Sentenz vernichtet gewesen wäre[2]), und in Erwartung, daß er künftighin den begangenen Fehler wieder gut zu machen suchen würde, sah ich von der gerichtlichen Veröffentlichung des Urteils in den zwanzig vorgesehenen Zeitschriften ab, behielt mir aber das volle Recht vor, bei etwaiger Rezidive von seiten Aubry's dessen integrale Vollstreckung anzuordnen.

Da Aubry gegenüber seinem Verleger Geuthner materielle Verpflichtungen hatte, gestattete ich ihm, die damals angefangene Veröffentlichung der Ausgabe der Arsenalhandschrift fortzusetzen. Die auf der Titelseite angekündigte Kollaboration A. Jeanroy's leistete mir auch genügende Gewähr dafür, daß der Name des Begründers der modalen Interpretation der Troubadoursmelodien nicht wiederum geflissentlich verschwiegen würde. Leider aber mußte

1) Diese berichtigte Auflage, sowie der Titel meines Caecilia-Aufsatzes (Juli 1907) fehlen in Riemann's Bibliographie.

2) Wenigstens in Frankreich, wo der Name der als Schiedsrichter fungierenden Gelehrten auch für die besondere, moralische Autorität der juristisch unantastbaren Sentenz bürgt.

ich feststellen, daß Aubry die erste Auflage durch eine zweite, aber nicht die Rezensionsexemplare der ersten durch die der neuen ersetzte, was zur Folge hatte, daß die Rezensenten ihren Lesern im guten Glauben Aubry die Priorität der modalen Interpretation zuschrieben. So sah ich mich genötigt, zuerst in Jeanroy's *Annales du Midi*[1]), dann auch im Literaturblatt für Germanische und Romanische Philologie[2]) eine Berichtigung zu veröffentlichen, in der ich einige Stellen der vernichteten ersten den entsprechenden der zweiten Auflage des Buches *Trouvères et Troubadours* gegenüberstellte, wie folgt:

Vernichtete, erste Auflage.	Verbesserte, zweite Auflage.
Seite 192[1]. En même temps que dans ma *Rythmique musicale des Trouvères* j'exposais pour la premiere fois ces idées sur le rôle des formules modales dans la mélodie mesurée du moyen âge, un jeune docteur de Strasbourg, M. Jean Beck, dans son livre *Die Melodien der Troubadours*, arrivait aux mêmes conclusions, mais par des voies et des procédés de démonstration tout autres que ceux suivis par moi.	Seite 192[1]. Cette théorie de l'interprétation modale, dont la priorité revient à M. Jean Beck, que j'avais à mon tour esquissée dans ma *Rythmique musicale des Trouvères*, a été développée par M. Beck dans son livre *Die Melodien der Troubadours*, etc.
Seite 204. On a vu dans quelles circonstances et dans quelles conditions cette signification [scil. rythmique] a été retrouvée simultanément par M. Beck en Allemagne et en France par l'auteur de ce livre.	Seite 204. On a vu dans quelles circonstances et dans quelles conditions cette signification a été retrouvée par M. Beck, désignée par lui sous le nom d'»interprétation modale«, et admise par l'auteur de ce livre.

Diese Berichtigung ließ ich den Rezensionsexemplaren meines jüngst erschienenen Buches *La Musique des Troubadours* (Paris, 1910, H. Laurens éditeur) beifügen. Es muß mich abermals befremden, wenn H. Riemann auch daraufhin in seinem Aufsatz den wirklichen Urheber der »modalen Interpretation« mit seinem Entlehner auf gleichen Fuß stellt, nachdem er in seinem warm empfehlenden Aufsatz in Max Hesse's Musikerkalender für 1909, S. 136 ff. nur von »Dr. Beck's modaler Interpretation« gesprochen hatte.

Schließlich schreibt H. Riemann noch in seinem Aufsatz, ich habe anscheinend in Gemeinschaft mit Aubry die Spezimina der mensurierten Lieder gefunden und diese Entdeckung habe den effektiven Ausgangspunkt der modalen Interpretation gebildet. Woher Riemann diese Behauptung geschöpft hat, weiß ich nicht, wohl aber muß ich mich entschieden dagegen verwahren.

Die wissenschaftlichen Anleitungen und Materialien, mit Ausnahme einiger auf die mehrstimmige Musik bezüglichen, sind mir von meinem verehrten Lehrer, Herrn Prof. Dr. Gustav Gröber in Straßburg geliefert worden, welcher vor mehr als 30 Jahren den Handschriftenapparat für sich selbst angelegt hatte, was er jederzeit bestätigen kann. In Paris, wo ich seit elf Jahren mit kurzen Unterbrechungen meinen musikalischen und philologischen Studien obliege, habe ich niemals, weder von der einen, noch der andern Seite, für die handschriftlichen Untersuchungen irgendwelcher Beihülfe bedurft. Aus der methodischen Untersuchung und Vergleichung aller einschlägigen Musik-

1) Tome XXII, année 1910, page 113 et suiv. — Eine dementsprechende Erklärung und Berichtigung gab auch die Redaktion der »*Revue des Deux-Mondes*« ab (15. Dezember 1909).

2) Heft 3/4, 1910, Sp. 141 f.

handschriften des X. bis XIV. Jahrhunderts bin ich zu den Resultaten gelangt, die ich in meinen Melodien der Troubadours (Straßburg, 1908) dargelegt habe. Wie ich in der Vorrede dieses Buches (S. 5) bemerke, war meine Abhandlung bereits bei Erscheinen des zweiten Teiles des Riemannschen Handbuchs der Musikgeschichte (1905) fertig, und ich war im Besitz der photographischen Reproduktionen und der Abschriften aller Troubadours- und der meisten Trouvèresliederhandschriften, unter welchen sich natürlich die Hs. Bibl. Nat. fr. 846 befand, von welcher ich mir wegen ihrer ganz besonderen Wichtigkeit eine vollständige Kopie angelegt hatte. Die Bedeutung[1]) dieser Handschrift hat Aubry nie erkannt. Dies ergibt sich aus einer Erklärung, die er am 30. April 1909, also mehr als ein Jahr nach seinem Artikel und nach Erscheinen meiner Melodien der Troubadours, in einer Mitteilung an die *Académie des Inscriptions et Belles-Lettres* abgab, wo er sagte: »*M. Beck fait de ce ms. (846) la cheville ouvrière de son livre; je lui donne, pour ma part, une moindre importance.*«

Damit nun der unparteiische Leser erkennen kann, in welchem Verhältnis die Veröffentlichungen Aubry's zu meinem modalen Interpretationssystem stehen, und um weiteren Mißverständnissen einfürallemal vorzubeugen, teile ich hier das Urteil vom 29. Juni 1909 mit:

Au nom du Peuple Français: . . .

Monsieur Pierre Aubry s'étant ému de la phrase suivante prononcée par Monsieur Jean Beck dans une conférence faite à Paris le 21 Mars 1909: »*Je dois relever que la priorité et la propriété litteraire de cette transcription modale m'appartiennent et que le livre ‚Trouvères et Troubadours' que Monsieur Aubry vient de publier (Mars 1909) chez Alcan n'est qu'une application de mon système à moi, une usurpation qui devient plagiaire par le fait que l'auteur substitue à mon antériorité, établie par moi dans la ‚Caecilia' et précédemment reconnue par lui-même dans le même organe et dans des lettres privées, une simultanéité contestable, dans le dessein manifeste de s'avantager à mes dépens*«. Messieurs Pierre Aubry et Jean Beck ont décidé par une convention signée entre eux les 10 et 15 Juin 1909 de soumettre l'appréciation de ces propos à un Tribunal arbitral composé de Messieurs

Marcel Dieulafoy, membre de l'Institut de France,
Charles Malherbe, bibliothécaire de l'Opéra,
Maurice Emmanuel, docteur ès-lettres,
Joseph Bédier, professeur au Collège de France,
Louis Laloi, docteur ès-lettres et
Jean Chantavoine, homme de lettres.

Messieurs Aubry et Beck ont déclaré reconnaitre d'avance la sentence des dits arbitres comme définitive.

En conséquence les dits arbitres, après s'être entourés de tous les documents propres à éclairer leur religion et avoir provoqué les explications des deux parties:

Considérant que d'une part la question se pose de savoir si Monsieur Beck est autorisé à soutenir qu'il n'a pas commis une diffamation, le mot

1) In seinen *Plus anciens monuments* begnügt sich Aubry damit, zu bemerken daß diese Handschrift kalligraphisch ausgeführt sei.

étant pris dans le sens que lui donnent les parties, puisque les faits allégués par lui étaient exacts,

Que, pour résoudre cette question, il faut se demander si Monsieur Aubry a eu connaissance du système de Monsieur Beck, non seulement par les publication de Monsieur Beck en 1907 et 1908, mais aussi, mais surtout, comme on va le voir, avant 1907 par les confidences de Monsieur Beck et si, dans le livre »Trouvères et Troubadours«, M. Aubry s'est inspiré du système de celui-ci,

Que d'autre part M. Aubry oppose aux affirmations de M. Beck en ce qui concerne les confidences une dénégation formelle, puisqu'il les réduit à des indications tellement sommaires qu'elles étaient selon lui tout à fait inutilisables, qu'il allègue aussi que le livre incriminé par M. Beck est postérieur à deux publications de M. Aubry où la même méthode est appliquée et que cette méthode posée en principe dans sa thèse de l'Ecole des Chartes en 1898, appliquée dès 1907 dans un article de la Revue Musicale (Juin, Juillet 1907) avant que M. Beck eût rien publié et en 1908 dans les »Cent Motets«, est bien sa création personnelle et que par conséquent M. Beck ne lui a rien appris.

Qu'il y a donc lieu d'examiner la nature des entretiens de M. Aubry et M. Beck avant Juillet 1907 et le système de transcription adopté dans l'article de 1907 par M. Aubry, pour savoir si ce système correspond à une conception propre à l'auteur.

Attendu que

la preuve a été faite que M. Aubry en 1906 avait reçu de M. Beck à plusieurs reprises et une fois au moins devant témoins des confidences graves relativement à la méthode de M. Beck,

Que la thèse de 1898 énonce un principe rendu inféconds par une erreur fondamentale et telle que M. Aubry lui-même ayant complétement perdu le souvenir de cette thèse, ne s'est avisé d'en faire état que le 13 Juin 1909 et n'a pas songé une seule fois dans les polémiques antérieures à en signaler la prétendue importance,

Attendu que, en ce qui concerne la méthode elle-même, dont il n'est pas question ici d'apprécier la valeur absolue, il est de toute évidence que ses règles sont les mêmes que celles de M. Beck, plusieurs étant conçues dans les termes identiques, rencontre qui ne peut être fortuite,

Que ces règles édictées dans le livre »Trouvères et Troubadours« p.p. 199 et suivantes et dans les »Cent Motets« donnent un démenti formel à de nombreuses transcriptions de l'article de 1907 de sorte que les particularités de transcription que M. Aubry y revendique, ne peuvent être mises à son actif et ne s'expliquent que par une compréhension insuffisante des règles dont M. Aubry a reproduit la lettre sans s'en être assimilé l'esprit.

Que, par conséquent, M. Aubry en 1907 n'a pas de méthode personnelle, qu'en 1908 dans les »*Cent Motets*« et

en 1909 enfin, dans les »*Trouvères et Troubadours*«, sa méthode, d'après les règles qu'il formule, ne diffère point sensiblement de celle de M. Beck et qu'ainsi

les abus qu'il a commis de ses entretiens avec celui-ci ne peuvent en aucune manière être atténués,

Par ces motifs les arbitres,

sans décider en quelle mesure M. Aubry a pu être ou non de bonne foi à l'origine,

Estimant que dans leur forme un peu sévère, les plaintes formulées par M. Beck au sujet de l'attitude scientifique de M. Aubry n'en sont pas moins justifiées et que M. Beck est resté dans les limites de la vérité,

à l'unanimité sont d'avis

que les torts sont du côté de M. Aubry, et que M. Beck est en droit d'exiger les satisfactions et réparations stipulées aux articles II et IV de la convention d'arbitrage sans que les insertions prévues à l'article II de la dite convention puissent dépasser le nombre de 20, ni commenter la présente sentence.

Paris le 29 Juin 1909.

Folgen die Unterschriften und die Homologierungsformel, gezeichnet vom *Vice-président du tribunal civil de la Seine*, mit dem Vollstreckungsbefehl.

Nunmehr hoffe ich, daß in künftigen Referaten oder Kritiken über Arbeiten, in welchen meine modale Interpretation der Troubadoursmelodien gut oder schlecht angewendet wird, nicht mehr die Rechte des Besitzers zu Gunsten eines Entlehners beeinträchtigt werden. Abermals: *Suum cuique*!

Nachtrag. Am 17. August sind die Korrekturbogen dieses am 28. Juni 1910 eingesandten Artikels mit dem »Imprimatur« an die Redaktion zurückgeschickt worden; einem auf dem Manuskript befindlichen Vermerk zufolge sollte er im ersten (Oktober-)Heft des XII. Jahrgangs erscheinen. Das geschah jedoch nicht, und ich wurde auch von der Redaktion über nichts unterrichtet. Hingegen brachte das Oktoberheft der »Zeitschrift« eine nekrologische Notiz über den inzwischen einem Unfall erlegenen Herrn Aubry. Wäre ich rechtzeitig benachrichtigt worden, so hätte ich mich für oder gegen die Veröffentlichung meines zu A.'s Lebzeiten gedruckten Artikels entscheiden können. Die betreffende Notiz Wolf's belehrte mich jedoch, daß ich den unaufhörlichen Anfeindungen[1]) nur dadurch ein Ende machen könnte, daß ich die Sachlage endlich unter Beifügung der Dokumente klarstellte. Der Nekrolog Joh. Wolf's endigt mit verletzenden Äußerungen gegen die oben aufgezählten Schiedsrichter[2]),

---

1) S. d. IMG. XI, S. 569ff. (Riemann); Z. d. IMG. XI, September, S. 381 (Ludwig) und Z. d. IMG. XII, Oktober, S. 15 (Wolf).

2) In meinem vorstehenden Beitrag gebe ich die Namen der Gelehrten, die Wolf meine »Hilfstruppen« zu nennen sich erlaubt hat. Die Verdächtigung unstatthafter Parteinahme, welche in diesem Worte ausgesprochen ist, könnte ihren beleidigenden Charakter nur unter der Voraussetzung verlieren, daß Herr Wolf

I. Name und Qualität der Schiedsrichter, sowie den Wortlaut des Urteils nicht kannte,

II. von den freundschaftlichen Beziehungen nichts wußte, die Aubry vor der Fällung des Urteils mit fünf der Schiedsrichter pflog, die ich nur dem Namen nach kannte,

III. von der Wahl der Schiedsrichter durch beide Parteien zu gleichen Teilen in Unkenntnis und

IV. von der Einstimmigkeit der von den sechs Schiedsrichtern gefällten Sentenz nicht unterrichtet war.

Doch wäre selbst dies keine genügende Entschuldigung, da es sonst in wissen-

gegen französische Zeitschriften, die von der Angelegenheit gehandelt hatten, und gegen mich selbst[1]).

Wäre mein obiger Artikel rechtzeitig erschienen, so wäre ich auf Wolf's Haltung[2]) nicht näher eingegangen, da die Leser der IMG. aus der Prüfung des Tatbestandes den Sachverhalt leicht hätten erkennen können.

Zwischen Riemann's Aufsatz und der Notiz Wolf's bin ich in der »Zeitschrift d. IMG.«, Septemberheft, S. 381 abermals angegriffen worden. Der von Fr. Ludwig erhobene Anspruch auf Priorität wiederholt in gemäßigterer Form einen direkten Angriff gegen mich, den Herr Ludwig, ohne mich davon zu unterrichten, in zwei Privatbriefen vom 9. und 12. Juni 1910 an einen Rezensenten einer französischen Zeitschrift, Herrn Jean Acher richtete, worüber dieser in der *Revue des Langues Romanes*, Band 53, S. 431 f. folgendes berichtet:

P.-S. — Le compte rendu que j'avais publié ici (LIII, p. 208 sqq.) des *Melodien der Troubadours* de M. Beck provoqua une protestation de la part d'un privatdozent de musicologie à Strasbourg, M. Ludwig (Friedrich), qui m'écrivit, au mois de juin dernier, pour réclamer pour lui l'honneur d'avoir établi le premier l'interprétation modale des chansons des troubadours et des trouvères que M. Beck se serait ensuite appropriée. A ma demande de vouloir bien m'indiquer l'ouvrage où il avait exposé la théorie de l'interprétation modale, M. Ludwig répondit qu'il n'avait encore rien publié à ce sujet, mais qu'il avait communiqué oralement cette théorie à M. Beck; qu'un livre en cours d'impression de M. Ludwig devait saisir l'opinion publique de cet incident, et que la feuille contenant l'exposé de ses griefs était tirée depuis de longs mois. Avant de faire droit à la réclamation de M. Ludwig, je crus devoir prendre quelques renseignements à Strasbourg. Ils furent nettement défavorables à M. Ludwig. C'est ainsi, par exemple, que M. G. Groeber, que M. Ludwig prétendait avoir entretenu en temps utile de ses prétentions à la priorité, opposa un démenti formel à cette affirmation et qu'il se déclara prêt à certifier que M. Beck était en possession de sa méthode comparative dès avant l'arrivée de M. Ludwig à Strasbourg. Et comme M. Ludwig se refusa, au surplus, à me communiquer la feuille de son livre dont il vient d'être parlé, on ne peut

---

schaftlichen Kreisen üblich ist, sich genau zu unterrichten, bevor man derartige Anschuldigungen erhebt. Es steht einem jeden frei, wonach er seine Meinung bilden will. Unzulässig ist jedoch, daß man in der Öffentlichkeit auf die bloße »in die Hand-Versicherung« eines Verurteilten eine auf Ehre, von sechs Ehrenrichtern einstimmig gefällte Sentenz als einen »unwürdigen Verdacht« hinzustellen wagt.

1) Wolf's persönliche Anfeindungen mußten mich umsomehr befremden, als ich von ihm auf Einsendung meines Cäcilien-Aufsatzes eine ganz anders lautende Karte erhielt, deren Inhalt ich ihm ins Gedächtnis zurückrufe: »*Sehr verehrter Herr! Ich bedauere, daß der mir befreundete Aubry den literarischen Anstand nicht gewahrt hat, und finde es ganz berechtigt, daß Sie Ihre Eigentumsrechte an der Methode der Lesung der Troubadours- und Trouvères-Melodien geltend machen .... Es würde mich freuen, möglichst bald mit Ihrer Arbeit bekannt zu werden, um sie für meine Vorlesung über die Musikgeschichte des Mittelalters fruchtbar zu machen*« ... usw.

2) Ein Beispiel dafür, wie man mit Takt eine nekrologische Notiz verfaßt, ohne von Toten auf Kosten Lebender zu reden, kann Herr Wolf in dem von Louis Laloi (welcher obendrein in der Sache als Schiedsrichter fungierte) in der *Grande Revue*, Paris, 25. Oktober 1910, S. 745 veröffentlichten Artikel »*Troubadours et Trouvères*« finden.

3) Im Juli 1907 revidierte nämlich Herr Ludwig die Korrekturbogen meines Cäcilien-Aufsatzes (Caecilia — Straßburg, XXIV, S. 98 ff.); zu derselben Zeit hatte er als Correferent ein amtliches Urteil über Wert und Selbständigkeit meiner Dissertation (= *Die Melodien der Troubadours*, S. 1—90, inkl. Vorbemerkung) abzugeben. Damals wäre es nicht nur sein Recht, sondern seine Pflicht gewesen, seine Ansprüche geltend zu machen, wenn er sich dazu berechtigt geglaubt hätte. Daß

garder aucun doute sur le caractère de ses prétentions[3]. Je n'en parle ici que pour mettre en garde contre M. Ludwig ceux des romanistes qui peuvent avoir l'occasion de s'occuper des mélodies des trouvères et des troubadours et qui sont, par conséquent, exposés à subir des réclamations de ce personnage. La découverte de M. Beck excite des convoitises, c'est la seule moralité de cette histoire.

Was ich persönlich zu den von Herrn Acher mitgeteilten Ergebnissen seiner Ermittelungen über diesen Vorfall hinzuzufügen hatte, habe ich in Gröber's Zeitschrift für Romanische Philologie, 1910, Heft 6, S. 745 ff. bekannt gegeben.

Wenn ich zum ersten und letzten Male hier auf die behandelten Angriffe antworte, so tue ich es lediglich, um zu verhindern, daß man aus meiner Zurückhaltung falsche Schlüsse zieht; ich bin den Lesern der IMG. und mir selbst diese Aufklärungen schuldig, um ersteren zu ermöglichen, sich ein eigenes Urteil in dieser Angelegenheit zu bilden und um mich so gegen weitere, möglicherweise unfreiwillige Belästigungen zu schützen.

Entgegnung.

Den mich betreffenden persönlichen Ausfällen Beck's im vorstehenden Artikel seien nur wenige sachliche Bemerkungen entgegengesetzt. Der literarische Feldzug, der gegen den um die Musikwissenschaft hochverdienten Pierre Aubry um die alleinige Urheberschaft der modalen Interpretation der Troubadoursmelodien von Beck und seiner Partei eröffnet worden ist, deren Angriffe nicht einmal vor dem Tode Halt machen, hat mit mir viele meiner Fachgenossen aufs peinlichste berührt. Selbst wenn Aubry eine Schwäche gezeigt haben sollte, dürfte doch einem so bewährten Forscher gegenüber eine schonungsvollere Behandlung am Platze gewesen sein. Wie ich aber bereits früher betont habe, glaube ich nicht an ein Plagiat Aubry's nach schriftlicher und mündlicher Erörterung des Falles mit ihm im Mai 1909, wo mir auch Aubry seinen Entschluß der Anrufung eines Ehrengerichts mitteilte, und aus einem inneren Grunde. Er müßte geradezu die Quellen mit verbundenen Augen angesehen haben, sollte er nicht auf die Bedeutung der Modaltheorie bei seinen vergleichenden Forschungen aufmerksam geworden sein. Um dieses Moment betonen zu können, hätte ein Spezialist mittel-

---

er heute, nach Jahren, zuerst auf dem ungewöhnlichen Wege von Privatbriefen an Dritte, dann in der Öffentlichkeit, mit solchen Forderungen auftritt, ist zum mindesten sonderbar. Niemand hat ihm bestritten, daß er die *modi* auf die eigentliche Mensuralmusik (= polyphone Tonstücke) zuerst theoretisch behandelt hat — ohne sich dabei zur Veröffentlichung eines Beispiels von praktischer Übertragung in moderne Noten zu entschließen — ebensowenig wie einige Andeutungen über das Gebiet der »*einstimmigen Musik zu metrischen Texten, die* [in seiner Antrittsvorlesung (Herbst 1905)] *ihrer Lösung harren*«. Die zahlreichen provenzalischen und französischen, mit Unterscheidung von *longa* und *brevis* notierten Liedaufzeichnungen, die mir die Lösung des Problems in die Hand gelegt hatten, hat Ludwig erst durch mich, aus meinen Kopien und photographischen Reproduktionen kennen gelernt.

Was ich als **modale Interpretation der Troubadours- und Trouvèresmelodien** bezeichne, d. h.

I. die Einsetzung eines konstanten Rhythmus in den Liednotierungen, in welchen die Noten keinen Rhythmus zu erkennen geben,

II. die Festlegung dieses Rhythmus nach Analogie der modal oder mensural notierten Aufzeichnungen gleichartiger Kompositionen, in methodischer, vergleichender Rückfolgerung vom Lesbaren zum Unlesbaren,

das ist und bleibt mein Eigentum.

alterlicher Musikforschung im Ehrenrat sitzen müssen, dessen Zusammensetzung mir übrigens ebensowenig wie sein genaues Urteil bis heute bekannt war. Ein schlechter Freundschaftsbeweis wäre es nun gewesen, hätte ich angesichts dieser Tatsachen zu einer Zeit, da die Plagiatsbeschuldigungen A.'s ungerufen von allen Seiten ins Haus drangen, diesen dunkeln Punkt im Nachruf unerörtert gelassen, zumal mir gerade zur Zeit der Abfassung des Nekrologs Kollege Ludwig in München gesprächsweise die Mitteilung machte, daß er, der Lehrer Beck's, sich als der Vater der Theorie betrachte. Die Entscheidung hierüber liegt nicht bei mir. Daß Beck die Modaltheorie bisher am weitesten ausgebaut hat, wird ihm niemand bestreiten. Am wenigsten kann er mir nach meiner Kritik seines Werkes in Zeitschrift X, 129ff. sachliche Gegnerschaft nachsagen. Seine Kampfesweise werde ich allerdings nie gut heißen. Besonders betone ich, daß von den von ihm konstruierten Beleidigungen der Würde des Gegenstandes entsprechend in meinem Nekrolog nichts zu lesen ist. Klingt ein Vorwurf an, so ist es der der Kritiklosigkeit. An der Ehrlichkeit des Spruches des Ehrengerichts habe ich niemals gezweifelt. Aber auch Richterkollegien können irren.

Friedenau, den 6. Januar 1911. **Johannes Wolf.**

Kleine Mitteilungen.

Un ballet suédois de 1649. — La bibliothèque de l'université de Leyde possède le livret dont voici la description:

Les Passions || Victorievses || Et || Vaincves || Ballet. || Dancé || En presence de leurs Majestez || à Stockholm le 4. d'Avril. ||

A Stockholm, || Chez Jean Janssonius Imprimeur Ordinaire || de sa Majesté de Svede, Anno 1649.

In-fol., 1 feuillet pour le titre et 10 ff. non chiffrés, signés A—E2.

Ballet composé d'un prologue, de douze entrées et d'un «grand ballet». Il fut dansé par le prince palatin de Soultzbach, MM. Svant Bannier, Taube, Svant Sparre, Kurque, Gustav Sparre, Posse, Tourson, de Tissenhauzen, de Wulffen, Tornschilt, Taube, Lilikron, La Chataigneray, Grondberg, du Val. Une seule entrée, la XIIe, fut dansée par deux femmes: «la Fontaine et du Breyl.»

Gand. **Paul Bergmans.**

Herausgeber: Prof. Dr. Max Seiffert, Berlin W., Göbenstr. 28.

Die Signalinstrumente in den altfranzösischen Texten.

Von

J. Levy.

(Alzey.)

Unsere Kenntnis von den mittelalterlichen Musikinstrumenten stützte sich seither in erster Linie auf erhaltene Exemplare und auf Darstellungen in den Miniaturen der Handschriften. Eine sehr wichtige Quelle ist bis jetzt noch nicht genügend ausgeschöpft worden. Das sind die mittelalterlichen Texte, besonders die Heldengesänge, unter denen das Rolandslied und seine Nachahmungen am bekanntesten sind. Und doch erfahren wir gerade aus den Texten mancherlei, nicht nur über das Aussehen der Instrumente, sondern auch über ihre Verwendung. Am häufigsten begegnen uns die Signalinstrumente, mit gutem Grund. Die Texte schildern und verherrlichen nämlich das Leben und Treiben der Ritter, in deren alltäglichem Leben die Signalinstrumente eine große Rolle spielen. Ich habe nun eine beträchtliche Anzahl altfranzösischer Texte[1]) gelesen und zusammengestellt, was wir über Aussehen und Verwendung der Signalinstrumente im mittelalterlichen Frankreich aus den Texten entnehmen können.

Als Signalinstrumente bezeichnen wir alle diejenigen Instrumente, die gebraucht werden, um auf eine möglichst große Entfernung hin ein wichtiges Ereignis anzukündigen oder das Zeichen zu irgend einer Handlung zu geben. Hierzu eignen sich aber nur Instrumente mit lautem, weithin hörbarem Tone. Solche Instrumente sind 1. die Horn- und Metallblasinstrumente, wie Hörner und Trompeten mit ihren Unterarten, und 2. die gröberen Schlaginstrumente, wie Trommeln und Pauken — Instrumente, die ja auch heute noch im Heere zu Signalzwecken verwandt werden.

Unter den altfranzösischen Blasinstrumenten, die als Signalinstrumente dienten, ist das einfachste und wichtigste das Horn. Die generelle Bezeichnung lautet *cor* (s. neufr. *cor*), Metallhörner heißen *cors de laiton*[2]) oder *cors d'arain*[3]). Sehr beliebt waren Hörner aus Elfenbein, die allem Anscheine nach sich durch einen besonders kräftigen Ton auszeichneten. Die altfranzösischen Benennungen sind: *Cor d'ivoire*[4]), *cor d'olifant*[5]) oder kurzweg *olifant*[6]), wie Rolands Horn genannt wird.

---

1) Vgl. meine Dissertation: »Die Signalinstrumente in den altfranzösischen Texten«. Halle 1910.

2) *Godefroid de Bouillon* p.p. Baron de Reiffenberg v. 18900, 23322.

3) *Romans d'Alixandre* p.p. H. Michelant (Biblioth. des liter. Vereins Stuttgart) Nr. 13, p. 119, v. 9.

4) *Godefr. de Bouill.* v. 17941.

5) Ibid. v. 9177.

6) Ibid. v. 14992; Rolandslied h. v. Müller, Göttingen 1863, v. 1059.

Nicht nur in bezug auf das Herstellungsmaterial, sondern auch der Größe nach bestanden Unterschiede. Es gab große, mittelgroße und kleine Exemplare[1]). Die Hörner, besonders die aus Elfenbein, waren oft reich verziert durch eingeritzte Abbildungen von Tieren, Jagd- oder Kriegsszenen usw. Rolands Horn hat sogar Einlagen von Gold. Als Normaltragweite eines *cors* darf man auf Grund der Angaben in den Texten die Entfernung von etwa 4 km ansetzen.

Andere hornartige Instrumente sind das *graisle*[2]) und wahrscheinlich auch das *moienel*[3]). Das erstere ist ein Instrument mit lautem, durchdringendem Tone, das letztere eins von mittlerer Größe.

Im frühesten Mittelalter war das Horn das einzige Signalinstrument. Heute hat es seine Rolle als solches ausgespielt, an seine Stelle ist die Trompete getreten, die wir im Mittelalter, jedoch nicht vor dem 13. Jahrh., als ein bei den Franzosen und Deutschen gebräuchliches Instrument antreffen. Die Trompeten dieses Zeitraumes erinnern noch stark an die römische Tuba, als deren Fortsetzung wir die Trompeten anzusehen haben. Die frühesten Exemplare stellen eine gerade, enge Röhre dar, die nach unten in einen breiteren Schallbecher ausmündet[4]). Erst im 15. Jahrh. tauchen Instrumente mit Windungen und mit Wappentüchern geschmückte sogenannte Heroldstrompeten auf. Zur Herstellung der Trompeten bediente man sich einer Kupfermischung nach Art unseres Messings. Man fertigte auch solche aus Silber; diese zeichnen sich durch einen klaren, angenehmen Ton aus, was der Dichter des *Godefroid de Bouillon* (altfr. Text) mit folgenden Worten hervorhebt: »*Trompes d'argent, dont cler furent li son*« (v. 18901). Noch heute blasen solistisch auftretende Virtuosen silberne Instrumente lediglich wegen ihres besseren Tones. Interessant ist die Herleitung des Wortes *trompe*. Man führt es nämlich auf ein volkslat. *trompa* zurück; letzteres ist Verbalsubstantiv zu *trumpare* (klassisch-lat. *triumphare*). *Trompe* bezeichnet demnach ein Instrument, das bei festlichen, fröhlichen Gelegenheiten geblasen wurde, eine Art der Verwendung, die ja noch heute der Trompete eigentümlich ist.

Die ersten Trompeten waren unhandlich groß, später fabrizierte man kleinere Exemplare, wie sie heute gebräuchlich sind, man nannte sie *trompettes* (Diminutivform). Eine Art Trompete war auch die altfranzösische *buisine*, eine geradegestreckte Metallröhre, die sich nach unten erweitert und in einen Schallbecher ausläuft. Sie darf nicht mit der *buccina* der Römer verglichen werden, die sich bekanntlich durch ihre stark gekrümmte Form auszeichnete. Auch die *araine* war ein aus Metall verfertigtes trompetenartiges Instrument. Trompeten mit grellem Ton nannte man *graisles*, eine Bezeichnung, die, wie oben erwähnt, auch für ebensolche Hörner geläufig war.

Von Schlaginstrumenten wurden als Signalinstrumente benutzt Trommeln und Pauken; die ersteren heißen *tambours* oder *timbres*, die letzteren *nacaires*. Die *tambours* und *nacaires* sind orientalischer Herkunft und durch die Kreuzfahrer nach Europa gebracht worden. Schon die Etymologie der Worte[5]) weist auf arabisch-persischen Ursprung hin. Die Pauken wurden,

---

1) Man denke auch an unsere Unterscheidung zwischen ganzen, dreiviertel und halben Geigen usw.

2) Geht zurück auf lat. *gracilis*.

3) Volkslat. *medianellum*.

4) Vgl. Abbild. bei Viollet-le-Duc, *Dictionnaire raisonné*, Paris 1871 f., Bd. 2, S. 313.

5) Altfr. *nacaire* entspricht pers. *nakar* oder kurd. *nakera*; *tambour* geht auf pers. *tambûr* zurück.

wie bei uns die Kesselpauken, immer paarweise gebraucht, die beiden Exemplare waren verschieden abgestimmt.

Im Folgenden soll von der Verwendung der altfranzösischen Signalinstrumente gesprochen werden. Zunächst sei von dem Zweck und der Bedeutung des Hornes die Rede. Das handlichste und bequemste Signalinstrument war das *cor*; so erklärt es sich, daß der Ritter stets dieses Instrument mit sich führt und gebraucht. Es gehört, wie das Schwert, zur vollständigen Ausrüstung eines zur Jagd, auf Abenteuer oder in den Krieg ausreitenden Helden. Der Schwanenritter Helyas[1]) erhält beim Abschied von seinem Vater unter anderem auch ein gutes Horn. Von Rolands berühmtem Horn meldet die Sage und das Rolandslied. Auch Hörner haben (wie Schwerter) Namen. Eine charakteristische Bezeichnung ist z. B. *Clarel*[2]). An einem Riemen oder einer silbernen Kette wird das Horn um den Hals getragen. Der Hauptzweck des Signalhornes ist, dem Ritter als Verständigungsmittel mit seinen Freunden zu dienen. Ist er in Gefahr, so genügt ein lautes Signal, um die Genossen zu Hilfe zu rufen[3]). So bittet Olivier wiederholt Roland zu blasen, daß Karl es höre und nach Ronceval zurückkehre[4]). Aber solange er noch auf Gott und sein Schwert vertrauen kann, wird Roland dies nicht tun. Davor bewahre ihn Gott, daß er seinen Eltern Schande mache; denn nur in der höchsten Not soll der Ritter ins Horn stoßen, das fordert die Ehre; wer anders handelt, ist ein Feigling, den man verachten muß[5]). Als der Held Guillaume seines Freundes Horn hört, weiß er sogleich, daß dieser in Todesgefahr schwebt, sofort teilt er es den anderen mit, daß man Rettung bringe. Auch bei anderen Gelegenheiten greift der Ritter zum Horne; er will z. B. seine Rüstung und Waffen herbeigebracht haben, er schmettert ein Signal, ein Knappe erscheint, fragt nach dem Befehl des Herrn und führt ihn auf der Stelle aus. Wenn der Anführer an seine Soldaten eine Ansprache halten will, so bläst er oder läßt seinen Leibhornisten blasen[6]). Seinem Zweck entsprechend liegt der Wert eines Hornes lediglich in der Stärke seines Tones. Nach den Angaben der Dichter muß Rolands *olifant* auch in dieser Beziehung alle anderen übertroffen haben. Natürlich kommt es auch auf die Kraft des Bläsers an. Da das Signalhorn dem Ritter, besonders in Gefahr, wichtige Dienste leistet, so ist es nur natürlich, daß sein Verlust ihn schmerzen würde und daß er es wohl nicht einmal um sein eigenes Gewicht in Gold hergeben möchte. Roland[7]) liebt sein *olifant* wie sein Schwert, und als er seinen Tod nahen fühlt, legt er beide unter sich, damit sie nicht in die Hände der Sarazenen fallen.

Auf der Jagd ist das Horn ein unentbehrliches Instrument. Man kann geradezu von einem Jagdhorn sprechen, wenngleich damit nur auf die Verwendung angespielt werden soll; denn zweifellos wurde dasselbe Horn, das der freie Ritter mit auf die Jagd nahm, auch im Kriege und bei anderen

1) Vgl. *Chevalier au cygne* p.p. Baron de Reiffenberg, v. 2287 f.
2) *Folque de Candie*, h. v. O. Schultz-Gora, Dresden 1909 (Gesellsch. f. roman. Liter., Bd. 21), v. 4796.
3) *Doon de Maience*, S. 305.
4) Rolandslied v. 1051 f.
5) *Chronique rimée de Phil. Mouskes*, p. p. Baron de Reiffenberg, Bruxelles 1836 f., v. 6896 f.
6) *Bastars de Bouillon* p. p. A. Scheler, Brux. 1877, v. 4795 f. und *Cleomadés par Adenes li rois* p. p. A. van Hasselt, Brux. 1865 f., v. 551 f.
7) Rolandslied, 2287 und 2359.

Anlässen geblasen. Die Art und Anzahl der Jagdsignale variiert je nach Gegend und Sitte. Über die Jagdsignale berichten ausführlich die altfranzösischen Jagdbücher wie *Le Trésor de vénerie par Hardouin de Fontaines Guérin*[1]) und *Le Livre du Roi Modus*[2]). Im *Trésor* finden sich auch Abbildungen von Jagdszenen und gleichzeitig die entsprechenden Jagdsignale aufgezeichnet, und zwar in mittelalterlicher Notenschrift. Sie bestehen aus der rhythmisierten Aufeinanderfolge mehrerer Horntöne nach Art unserer Militärsignale, z. T. recht kompliziert.

Auf der Jagd kommt es nicht nur darauf an, daß der Jäger stets bei seinen Hunden bleibt, ebenso wichtig ist auch der rechtzeitige und richtige Gebrauch des Signalhornes. Schon, wenn man zum Stelldichein reitet und sich dort versammelt, sollen entsprechende Signale geblasen werden. Wer die Spur des Wildes zuerst entdeckt hat, muß ins Horn stoßen, damit die anderen es wissen; und wenn die Hunde losgelassen werden sollen, so hat wiederum ein Signal zu ertönen. Begegnet der Jäger dem Wilde während des Jagens, so soll er wiederum blasen, desgleichen, wenn das Wild abgesprungen ist und die Hunde die Spur verloren haben, oder falls ein Fluß den Weg versperrt. Sollen die Hunde abgelöst und durch frische ersetzt werden, so muß der Jäger durch ein Hornsignal seinen Wunsch zu erkennen geben. Ein sehr wichtiges Signal ist die sogenannte *cornure de prise*. Es wird geblasen, wenn das Wild erlegt ist, und gibt zugleich den Genossen das Zeichen, herbeizukommen und zu helfen. Zum Zeichen, daß die Jagd beendet und daß die Jagdgesellschaft mit den Hunden nach Hause zurückkehren solle, wird das Heimkehrsignal geschmettert. Manche Jäger bedienen sich auch eines besonderen Signals, um die Hunde herbeizurufen. Mitunter passiert es, daß ein allzu eifriger Jäger sich verirrt und nicht weiß, wie er aus dem Walde herauskommen kann. In diesem Notfalle darf und soll er die sogenannte *cornure d'appel de gens* blasen, damit seine Freunde es hören und ihm antworten. Er wird dann bald merken, nach welcher Richtung er sich zu wenden hat. Außerdem werden ihn die anderen auch suchen.

Auch beim Turnier spielen die Signalinstrumente eine nicht unbedeutende Rolle. Unter Trompeten- und Horngeschmetter, Pauken- und Trommelwirbel[3]) werden die Turnierkämpfer auf das Schlachtfeld geleitet. Sobald sich die Teilnehmer eingestellt haben, hört man Hörner und Trompeten. Die Herausforderung der Gegner wird durch Signale angekündigt. Alsdann stürzen sie aufeinander los, Hörner und Trompeten ertönen, Trommeln und Pauken wirbeln, die Parteien rufen ihr Feldgeschrei, die Herolde blasen und schreien unaufhörlich. Gegen Abend ertönt ein Signal zum Zeichen, daß der Kampf aufhören soll und die Ritter auf ihre Burg oder in die Stadt zurückkehren sollen[4]). Der Abend selbst wird bei Tanz und Spiel aller Art verbracht[5]).

Ihre Hauptrolle spielen die Signalinstrumente naturgemäß im Heere; hier entfalten sie, wie ja auch heute noch, eine fast unbegrenzte Tätigkeit. Es ist sicher, daß das Blasen der Signale, im Kriege wenigstens, bestimmten

1) p. p. H. Michelant, Metz 1856.
2) p. p. Elzéar Blaze, Paris 1839.
3) *Tournois de Chauvenci* par J. Bretex, p p. H. Delmotte, Valenciennes 1835, v. 442f., v. 3127f. *Godefr. de Bouill.*, v. 15007 und 15046f.
4) Lebhafte Turnierschilderung im *Beaudous par Robert de Blois*, h. v. J. Ulrich, Berlin 1889, v. 4217f.
5) *Tournois de Chauvenci*, v. 2372f.

Soldaten oblag, und daß es demgemäß schon früh eine Art Kompagnie-Spielleute, Trompeter, Hornisten, Pauker und Trommler gab. Der Anführer hat gewöhnlich einen Leibhornisten in seiner Nähe [1]). Es läßt sich an der Hand der Texte sogar nachweisen, daß das altfranzösische Heer (vom 13. Jahrh. ab) bereits ganze Musikabteilungen besaß, die für Marschmusik zu sorgen hatten. Diese Musikcorps setzten sich zusammen aus Hörnern, Trompeten, Pauken, Trommeln, Schalmeien und anderen Instrumenten. In spät-altfranzösischer Zeit bestanden bezüglich des Signalblasens gewisse Vorschriften. Eine Hauptaufgabe des Signalbläsers ist, die Ritter zum Sammeln herbeizublasen. Wenn der Fürst und Anführer seinen Gefolgsleuten etwas Wichtiges mitzuteilen hat, so läßt er sie durch Signale herbeirufen [2]). Auch der Aufbruch des Heeres wird durch ein entsprechendes Signal angezeigt. Nachdem Karl Ganelons Meldung angehört hat, läßt er zum Aufbruch blasen. Nach dem süßen Frankreich will er mit seinen Franzosen zurückeilen [3]). Ebenso wird die Abfahrt und Ankunft der Flotte durch Signale angekündigt [4]). Das wichtigste Signal aber ist ohne Zweifel das Alarmsignal. Wenn Gefahr droht, wenn der Feind heranrückt, wenn man seinen bedrängten Freunden zu Hilfe kommen will, müssen die Truppen zu den Waffen gerufen werden. Karl hat Rolands Notsignal vernommen, sofort gibt er den Befehl, die Hörner zu blasen, damit seine Franken sich zur Umkehr rüsten. (Rolandslied v. 1796 f.) Wenn das feindliche Heer gegen die Burg oder die Stadt heranzieht, so bläst der Turmwächter, sobald er es sieht, Alarm. Die Ritter greifen zu den Waffen. Der König Salhadin läßt sein Heer durch Trommeln, Buisines und sarazenische Hörner alarmieren [5]). Zum Angriff auf das feindliche Heer blasen Hörner oder Trompeten. Der Heidenkönig Desramé will die Franzosen angreifen, er fordert deshalb seinen Leibhornisten auf, das entsprechende Signal zu schmettern [6]). Die Franzosen rücken gegen die Heiden vor, der Kaiser läßt seine *graisles* blasen und seinen *olifant*, die Heiden sind in großer Angst [7]). Unter dem Geschmetter und Getöse der Instrumente stürmen die Heere aufeinander los, laut ihr Schlachtgeschrei rufend. Auch zum Sturm auf eine Stadt wird geblasen [8]). Selbst mitten in der Schlacht hört man wiederholt Hörner und Trompeten, Trommeln und Pauken. Gilt es doch, die Kämpfer von Zeit zu Zeit zu neuer Kampfeslust zu entfachen und das Gestöhn der verwundeten Menschen und Tiere zu überschallen. Als Maldegus merkt, daß es seinen Leuten schlecht geht, glaubt er wahnsinnig zu werden, in seiner Verzweiflung stößt er ins Horn, um sie zu ermuntern und zu ermutigen [9]). Während der Schlacht herrscht natürlich ein furchtbarer Lärm. Die Rüstungen und Waffen klirren, die Lanzen splittern, die Ritter schreien, die Verwundeten stöhnen, die Hörner und

---

1) *Folque de Candie*, v. 5502 und 5612 f.

2) *Aliscans* (in *Les anciens poètes de la France*), S. 100.
Bueves de Conmarchis par Adenes li rois, p. p. A. Scheler, Brux. 1874, v. 1750 f.

3) Rolandslied, v. 700 f. *Folque de Candie*, v. 4771 f.

4) *Prise d'Orange* (*Guillaume d'Orange*, p. p. W. J. Jonckbloet, La Haye 1854), v. 1307 und *Folque de Candie*, v. 4245 f.

5) Rolandslied, v. 3137 f. *Gui de Bourgogne*, p. p. F. Guessard et H. Michelant, Paris 1859 (*Les anc. poètes de la France*), v. 4146 f.

6) *Folque de Candie*, v. 5613 f.

7) Rolandslied, v. 3299 f.

8) *Godefr. de Bouill.*, v. 9060 und 20326 f.

9) *Folque de Candie*, Anlage 2, c. v. 42 f.

Trompeten schmettern, die Trommeln und Pauken wirbeln, Staub wird in die Höhe gewirbelt, das ganze Schlachtfeld raucht wie Nebel im Tale[1]. Wenn die Sonne untergeht und die Dunkelheit naht, oder nach der Schlacht wird durch ein Hornsignal der Befehl zum Rückzug gegeben[2]. Das flüchtige Heer wird unter Hörnergeschmetter vom Feinde verfolgt[3].

Eigentümlich ist die altfranzösische Sitte, vor dem Essen durch ein Horn- oder Trompetensignal zum Händewaschen aufzufordern, der altfranzösische Ausdruck lautet *corner l'eave*[4]. Ebenso charakteristisch ist der mittelalterliche (in gewissem Sinne noch heute vom Nachtwächter in Dörfern befolgte) Brauch, den Anbruch des Tages durch ein Hornsignal anzukündigen[5]. Der Turmwächter hat dieses Signal zu blasen. Besonders häufig wird auf diesen Hornruf in der mittelalterlichen Lyrik angespielt. Ist er doch auch für die unerlaubt, aber glücklich Liebenden das Zeichen, aufzustehen und sich zu trennen, daß kein Dritter sie sehe und durch Verrat ihr Liebesglück vernichte.

Notes on the "Amfiparnaso" of Orazio Vecchi.

By

Edward J. Dent.

(Cambridge.)

"It was the opinion of Muratori", says Burney (*A General History of Music*, vol. iv, chap. iii), "that a musical drama or farce, called *L'Amfiparnaso*, written and set by the celebrated *Orazio Vecchi*, and acted and printed at Venice, 1597, was the origin of the Opera Buffa, or comic-opera, in Italy; and that learned antiquary seems implicitly to have founded his opinion on the author's own words; who, in the preface, says, that his performance is an *accoppiamento di Comedia e di Musica*, *non più stato fatto, ch'io mi sappia, da altri, e forse non imaginato:* 'A union of comedy and Music, never attempted, to his knowledge, nor perhaps ever thought of before'."

Burney appears to have been the first historian to attempt a serious account of the extraordinary composition, half madrigal, half comic opera, which its composer named "L'Amfiparnaso" — "The Lower Slopes." Since his day it has been mentioned with more or less detail by various writers,

---

1) Genauere Schlachtenschilderungen z. B. in *Aliscans*, S. 149, 169, 180. Rolandslied, v. 3523 f.

2) *Chronique rimée*, v. 22195 f. *Folque de Candie*, v. 825 und 5526 f.

3) Rolandslied, v. 2443 f. *Folque de Candie*, v. 8308 f.

4) *Aliscans h. v. Rolin*, v. 2779. *Folque de Candie* (p. p. Tarbé), p. 125.

5) *Tristan par Béroul*, p. p. E. Muret, Paris 1903 (*Société des anc. textes français*), v. 4118. *Folque de Candie*, Anlage 1, c. v. 4 f. *Recueil des fabliaux*, p. p. A. de Montaiglon, Paris 1872, Bd. 4, p. 2.

and to all of them it has been more or less of a puzzle. In 1902 the work itself was made generally accessible by the Gesellschaft für Musikforschung, under whose auspices it was printed in score for the first time, the editor being Robert Eitner. A few years later a cheaper but less accurate edition was printed by Luigi Torchi in the fourth volume of the series "L'Arte musicale in Italia". I shall therefore assume that the reader has already some acquaintance with the work, and shall devote this paper mainly to the study of the libretto.

Burney evidently had little idea of what the composer was endeavouring to illustrate. He was interested in the music itself, but the names of the characters evidently conveyed nothing particular to his mind, although he gives a list of them in English. Stefano Arteaga (*Le Rivoluzioni del Teatro Musicale Italiano*, Venice, 1785) mentions the "Amfiparnaso" only in order to hold it up to ridicule. But Arteaga was a Spaniard, and it is quite clear that he resented the satirical treatment of Capitan Cardon in Act II. He quotes the scene between Cardon and Isabella, and misquotes the scene between Francatrippa and the Jews; finally he sums up the whole as a "guazzabuglio armonico". Ambros, as might be expected, made a thorough investigation of the work, and considered it conscientiously in relation to the music of the period. Further notices of it are to be found in Romain Rolland's *Les Origines du Théâtre Lyrique Moderne: Histoire de l'Opéra en Europe avant Lully et Scarlatti* (Paris, 1894), Nicola d'Arienzo's *Origini dell' Opera Comica* (*Rivista Musicale Italiana*, ii. 4., 1895), Hubert Parry's *The Music of the seventeenth century* (*Oxford History of Music*, vol. iii, 1902), and in two papers by myself published in the *Monthly Musical Record* for March and April, 1905.

It will be scarcely necessary to remind the reader that the "Amfiparnaso" consists of a series of fourteen five-part unaccompanied madrigals, arranged in three acts. The libretto forms a sort of comedy, with a prologue, in various dialects of Italian. There is no attempt at a regular plot; the quarrel between Lucio and Isabella, their reconciliation and final bethrothal is of comparatively slight importance. The words are not set as solos, except for the first two sentences of the first scene, and the characters appear to be represented sometimes by a few voices, sometimes by all, sometimes in plain chords, sometimes in the contrapuntal style. It is therefore not surprising that historians have been completely puzzled by the work, and have brought forward various theories as to the mode of its performance. Almost all have assumed that the play was acted in dumb show, while a chorus sang the music behind the scenes. As proof of this they adduce the illustrations to the part-books: little woodcuts representing a stage and audience, and the characters taking part in each scene.

Johannes Bolte in his introduction to Eitner's reprint seems to have been the first to avoid this error, having been probably the first person to read through the text and the composer's preface with care. Vecchi's intentions are indeed unmistakable. His prologue expressly tells us that

"This our comedy is not adorned with rich and lovely scene", and goes on to warn the "Spectators" as he nevertheless calls them,

> "*Ma voi sappiat' in tanto,*
> *Che questo di cui parlo*
> *Spettacolo, si mira con la mente,*
> *Dov' entra per l' orecchie, e non per gl' occhi,*
> *Però silentio fate,*
> *E 'n vece di vedere hora ascoltate*".

Romain Rolland indeed seems inclined to the same opinion, but his account of the matter is rather confused. He says quite rightly,

> "Remarquons qu'il ne s'agit pas du tout de comédie jouée pour le spectacle des yeux. C'est une idée qui ne vient même pas à l'esprit de Vecchi . . . Il y a plus de vérité, ou du moins d'illusion, à ne s'addresser qu'à l'oreille."

And he goes to the root of the matter in saying further on, "*ce sont ici des symphonies dramatiques dans le genre de Berlioz.*" But he then proceeds to explain the method of performance by reference to the directions given not by Vecchi but by Adriano Banchieri in his "Saviezza Giovenile". These directions he quotes in the original Italian, and it seems clear that Banchieri required a sort of stage on which actors (*recitanti*) represented the play in dumb show, while the singers and players (*cantori e suonatori*) performed the music behind the scenes. Rolland however interprets the directions differently.

> "A lire ces indications, il semblerait qu'il s'agit d'une pantomime. Il n'en est rien; le acteurs récitants, chez Banchieri, ne sont là que pour dire le prologue, et pour annoncer les sujets des scènes, en tercets."

I cannot reconcile this with Banchieri's words, "Gli recitanti devono imparare quello gli tocca alla mente (per essere apparenti), cavandone le copie dal seguente originale, *et con ogni prontezza à luoco et tempo accompagnare la Musica.*" In any case, we cannot be certain that Banchieri's directions held good for Vecchi's comedy, of which Banchieri's are rather feeble imitations.

Vecchi lays stress upon the fact that his comedy was "con doppia novità composta"; what then was the "double novelty"? Certainly not the comic and dramatic treatment of the madrigal-form; Striggio's "Cicalamento delle donne al Bucato" [1]) had appeared thirty years before. The novelty consisted in the idea of setting to music not *a* comedy, but *the* comedy, *i. e.* the Comedy of Masks; the double novelty was the presentation of it to the sense of hearing instead of to that of sight.

For a detailed account of the Comedy of Masks the reader must be referred to Vernon Lee's "Studies of the Eighteenth Century in Italy"

1) Reprinted in *Rivista Musicale Italiana* xii. 4, xiii. 1, 2.

(new edition, London, 1907) and to a series of articles by various authors now appearing in *The Mask* (Florence, 1910—1911). The characters of the "Amfiparnaso" are drawn from the extemporary comedy of northern Italy which was at the height of its popularity in the seventeenth century. To us who have almost forgotten our own Punch and Judy, and who have quite forgotten the Harlequin and Pantaloon of old-fashioned pantomime, it is difficult to realize that for some two centuries and more the Italian popular theatre knew little else but endless impromptu variations on the themes afforded by the Venetian merchant Pantalone, the Bolognese Doctor Graziano, and the two Bergamask buffoons Arlecchino and Brighella. To these Vecchi adds the courtesan Hortensia, the Spanish soldier, Capitan Cardon, a chorus of Jew pawnbrokers, and the usual conventional lovers, here called Lucio, Lelio, Nisa and Isabella. The Bergamask servants do not bear the names of Brighella and Arlecchino, but they belong to the same type. So familiar would these mask-actors and their antics be to every Italian of that day that there would be no necessity to put them on the stage for him. He would recognize each at once by his dialect, all the more clearly since Vecchi in his music was clever enough to catch the exact intonation of their characteristic phrases. The illustrations in the part-books were probably intended as illustrations and no more; indeed, if the comedy had been acted in dumb show they would have been entirely superfluous, for no Italian would require a picture to show him what the Comedy of Masks looked like.

All historians have hitherto accepted the supposition that Vecchi was himself the author of the words which he set to music. It seems however probable that he was assisted in putting them together by the popular poet Giulio Cesare Croce of Bologna. Giulio Cesare Croce, or della Croce (not to be confused with the composer Giovanni Croce Chiozzotto) is an author little known to modern readers, even in Italy, although his tale of "Bertoldo and Bertoldino" is still popular among the humbler classes, and is to be found on most provincial bookstalls. Along with it is always printed the story of "Cacasenno", a sequel added to it by the musician Adriano Banchieri, who was one of the earliest literary students of the Bologna dialect. The complete story was utilized by Goldoni as the subject of his first comic opera libretto.

The best account of the poet is to be found in Olindo Guerrini's monograph published at Bologna in 1879, and in two interesting papers by Alberto Trauzzi on "Bologna nelle opere di G. C. Croce" printed in the "Atti e Memorie della R. Deputazione di Storia Patria per le provincie di Romagna" for 1905. Of Croce's actual life we know little. He was born in 1550 at San Giovanni in Persiceto, about 15 miles to

the north-west of Bologna. His father, who was a blacksmith, died when he was seven years old, and he was adopted by an uncle who followed the same trade. The uncle sent him to school at Castelfranco (*i. e.* Castelfranco nell' Emilia, not the better known Castelfranco Veneto, the birthplace of Giorgione), where he seems to have been educated on the principles laid down by Mr. Wackford Squeers at Dotheboys Hall for the teaching of "practical philosophy". Here is Croce's own account of his school-days:—

Così da un valentissimo pedante
Mandommi, il quale invece d' insegnare
Ai discepoli suoi Virgilio e Dante,
In man la striglia ci facea pigliare,
E con essa sul dosso a un suo ronzone
Un madrigale ci facea sonare,
E chi ben non toccava in sul groppone
Sminuendo su e giù minutamente
Avea una ricercata di bastone.
E perchè ognun di noi fosse eccellente
E in ogni profession fondato a pieno,
L' agricoltura ancor ci diede a mente
Col farci spesso un orticello ameno
Zappar, or dentro la gran madre antica
Gittare il seme e fin segare il fieno.

E così esercitando or quello or questo
In simil scienza, andava d' oggi in crai
Ne in farci legger mai ci fu molesto,
Tal che per mezzo lustro ch' io v' andai
Il margine del libro, id est il bianco
Tutto a distesa e a computo imparai.
Così come vi dico più ne manco
Paperi, api, cavalli, asini e basti
Fur miei Bartoli e Baldi a Castelfranco.

The uncle finally realized that Giulio was learning nothing, and he brought him back to the smithy with the sensible words "noi non siam nati per esser dottori". A few years later he moved to Medicina, where the boy was taken up by the noble family of Fantuzzi, and began to be known for his talents as *cantastorie*, singer and jester. This sort of life suited his tastes better than the trade of a blacksmith, and he finally ran away from his uncle altogether, and came to Bologna, sometime about the year 1586. Here he joined another smith, who shared his preference for good wine and merry living over hard work with hammer and anvil. In some way or other he seems to have learnt to read, for it was at this time that he began to study the works of Ovid. There were several translations of Ovid then current, the most popular being

that of Anguillara. Ovid, Croce tells us, was his first and only teacher. He took to playing the viol, and got the name of Croce della Lira; soon after his first marriage in 1575 he gave up the blacksmith's trade altogether and devoted himself to poetry alone. His most generous patron seems to have been Cardinal Radziwill, who commissioned Lavinia Fontana to paint his portrait. He tells us that the picture "fu portalo in Polonia ad abitare", and perhaps it may eventually be identified in some private collection in Russia or Austria. His fame reached to Mantua, Ferrara and Florence: after his death in 1609 his works received high praise from various Italian historians of literature.

The romantic enthusiasts of the nineteenth century devoted endless labour to the collection of the folk-songs that in various countries have sprung from the soil and have been handed down by generation after generation of the rural population. The poetry of humble life in the towns had no interest for them. It is to this latter class of literature that Croce's works belong, a class that is represented at its best in the *Canti carnascialeschi* of Lorenzo de' Medici and at its lowest in the vulgar riddles and ballads of criminal life that still delight the poorer inhabitants of Italian cities. As a poet Croce certainly cannot be ranked high. The story of Bertoldo in still popular, but the rest of his productions belong exclusively to their own public and their own century. Nevertheless they are of the greatest interest to the historian of manners, and a strangely vivid picture of life in Bologna at the end of the sixteenth century may be pieced together from the little sheets of coarse paper on which his poems were rudely printed and still more rudely illustrated. Some idea of their style may be gathered from the extracts which I shall quote in illustration of the "Amfiparnaso" and its story.

And first let us hear what he can tell us about the Comedy of Masks itself. We find a complete description of it in the poem "Tragedia in comedia fra i bocconi da grasso e quei da magro la sera del Carnevale", a poem eminently characteristic of Croce's favourite style. Croce was born during the carnival, and believed that the moment of his birth had made him a child of the carnival for life. He delights to sing of it, and is never tired of describing the pleasures of eating and drinking, though there is often a grim irony in his praise of gluttony at a time (from 1588 onwards) when Bologna was suffering the uttermost agonies of famine. "The first famine", Guerrini tells us, "lasted eight years, and was followed by others, generally of five years' duration, until hunger became a chronic disease. In the year of Pope Sixtus' death there were ten thousand beggars in the city and thirty thousand in the country. The hospitals had been for a long time crowded to overflowing and had no room to receive new sufferers; the alms of the chari-

table were as a drop of water in the desert; the people were reduced to eating nameless refuse, and were dying of starvation in every gutter of the town, under every hedge of the country. The Pope's only idea was to raise the taxes on food; his legates had nothing to offer the people but processions and coronations of miraculous Madonnas. Bologna had a church for every five hundred souls, and not one sack of corn to a thousand empty stomachs."

The "Tragedia in Comedia" tells us all the dishes that the poet ate during the carnival:—

La sera del goloso carnevale,
Quando si sguazza per tutti i cantoni,
Entrar ne la mia pancia assai bocconi
Di robba grassa, à la stagione eguale.
Come sarebbe a dir, del buon cignale,
Fagian, pernici, galline e capponi,
Lonza, polpette, castrati e pavoni,
Torte, pastizzi, ed altra robba tale.

These various comestibles are regarded as persons, taking possession of his stomach as of a house, in which a comedy is acted for their entertainment. First he describes the theatre, with its "comico apparato, alto et adorno" as we know it from the prologue to the "Amfiparnaso"; then we see the candles lighted, and hear a piece of music. An eel comes forward to speak the prologue, after which appear Pantalone, Pedrolino, the Spaniard, the lovers, Francatrippa, the Doctor, Arlecchino and others who do not come into Vecchi's scheme. Music is played between the acts, and at the end of the play two actors stand at the door to take the money. The entertainment concludes with a dance of *matassins*, after which a shell-fish of some kind makes the customary parting compliment to the audience. This last feature is also reproduced by Vecchi at the conclusion of the "Amfiparnaso".

E poi gli fù promesso,
Acciò stessero tutti allegramente
Una Comedia per il dì presente,
Onde con lieta mente
Stavano ad aspettar con bel soggiorno
Il comico apparato, alto ed adorno.
Venuto l'altro giorno,
I comici, quali eran da lontano,
A giunger cominciar di mano in mano,
Così con viso humano
Fù tirata la scena in tai solazzi
Da porri, da radici e da spinazzi,
Dove da paverazzi
L' havean tutta dipinta a prospettive
Di cicerchia, fagioi, ceci, et olive,
Che parean proprie vive,
Tant' eran naturali, e due sardelle
Appicciaron le torcie, e le facelle.
Poi con lor voci belle
Al solito, due rane, una sirena
Musica fer, che rallegrò la scena.
Nè fù finita a pena,
Ch' un buratello colmo d' ardimento
Comparve in scena, e fece l' Argomento,
E poscia in un momento
Con molta gravità venne un carpione
Tutto garbato a far del Pantalone,
E dietro havea un sardone
Facea da Pedrolino, et un varuolo
Facea mui bien da capitan spagnuolo,

E ne l' istesso suolo
Con una gratia rara, e peregrina
Un ostrica facea da Franceschina,
E una cappa marina
Facea da prima donna, et un orata
Serviva per seconda innamorata,
E con vita garbata
Un rombo nobilissimo, e soprano
Facea da Oratio, e un ceffal d' Adriano.
E in atto grossolano
Un gambarazzo uscito dal canale
Facea da Francatrippa naturale,
E un pezzo di dentale
Facea da Cecco bimbo, e un anguilletta
Da Nespola, e un arenga d' Olivetta,
E con la sua berretta
Larga all' usanza, un bel fongo salato
Facea da Gratian molto garbato,
E un luxzo squamigliato
Facea da Cola, e un squillo d'Arlecchino
E un sgombro molto ben da Burattino,
E un granchio da Piombino
Facea, e un pexzo grande di morona
Recitava nel grave di Matrona.
E perche chi non suona
Fra gli intermedij, a molti par, ch' aggrava,
V' era una tenca, ch' assai ben sonava.
Et un piatto di fava
Franta et un pexzo di buon caviaro
Stero alla porta a coglier il danaro.
E un pesce calamaro,
Un persico, una chieppa, e un xangarino
Nel fin fero un garbato mattazzino:
Poi con un chitarrino
Comparve un calcinel con bei sembianti,
E diede un lodo a tutti gli ascoltanti.
Così con suoni e canti
Fù recitata la bella Comedia
Mentre tutti costor stavano in sedia:
Ma poi si fè Tragedia —

The tragedy of indigestion is presented in so realistic a manner that I am obliged, in deference to modern taste, to let the curtain fall at this point.

We may now proceed to take the "Amfiparnaso" scene by scene, illustrating it from Croce wherever possible.

Act I, scene 1. Pantalone, Pedrolino, Ortensia.

Croce treats a similar subject in the little "Dialogo fra un ambasciatore d'amore e una serva d'una cortigiana".

Amb. *Tich toch, tich toch,*
Serv. *Chi batte a questa porta?*
Amb. *Un che parlar voria con la signora.*
Serv. *Non si può per adesso, ite in bon' ora.*
Amb. *Tich toch, tich toch, apritemi di gratia,*
Madonna, che vi prego in cortesia.
Serv. *La signora è occupata, andate via.*
Amb. *Tich toch, tich toch,*
Serv. *Voi sete un insolente,*
Che sì che non finisce questa festa,
Che un secchio d' acqua vi roverso in testa.
Amb. *Tich toch, tich toch, hò una collana d' oro*
Con cento doppie, che li son mandate.
Serv. *Ecco la porta aperta, entrate, entrate.*

In the "Amfiparnaso" the principals conduct their negotiations themselves without having recourse to intermediaries. Vecchi is perhaps less true to life, but draws his figures with more incisive lines. Here he shows his true feeling for the right principles of musical drama, and many modern

opera-composers might with advantage take to heart what he says in his preface on this question:—

"E però l'attione è più breve del dovere, perche essendo il nudo parlare più spedito del canto unito alle parole, non era bene discendere a certi particolari della favola, accioche l'udito non si stancasse prima che giungere al fine".

We shall meet later on with a musical treatment of the words "tich toch" which represent knocking at a door. But in this first scene also Vecchi employs the same method of musical description, a method rather ridiculous to our ears, but perfectly logical for his own time. The modern composer, if he finds the resources of the modern orchestra too limited to represent some unmusical noise necessary to the story of his symphonic poem, has a new instrument specially constructed for his purpose. Vecchi had no orchestra except his five human voices, and was therefore obliged to let his knocking and other noises be sung to onomatopoetic syllables, just as Jannequin had done before him. In this way the syllables "flo, flo, flo, flo", with which Hortensia replies to Pantalone's advances, may represent either the sound of blows, or more probably the splash of a bucket of water emptied out of the window on to his head.

Scene 2. Lelio and Nisa.

Nisa gives Lelio a narcissus, to signify that she loves no one but herself. Flowers and many other objects had in those days each their own special meaning when offered as gifts. Croce in his "Scherzi overo motti giocosi sopra l'appresentarsi di mazzuoli di fiori, frutti, erbe, fronde, piante, animali, oro, gemme et altri nobili favori tra gli amanti di honesto amore innamorati" gives a series of 206 quatrains appropriate to various presents. Here is the "Fior di Narciso":—

Se 'l misero Narciso
Arse del suo bel viso,
E in fragil fior cangiò la sua bellezza,
Tu, che far pensi con tanta alterezza?

Scene 3. Gratiano and Pantalone.

The Doctor was a well-known figure in Bologna, having taken his degree at that famous university. He displays his learning after the manner of Mrs. Malaprop, but in a less elegant style of diction. Thus in line 1 he says *confusion* for *conclusion*, a word peculiarly associated with his character in the sense of the logical conclusion of an argument. Croce produced three series of burlesque "conclusioni", two of which are in the dialect of Bologna In the next line he calls Pantalone *Messer Piatlon*, this being his usual way of pronouncing the name of Plato; in line 3 he uses dialect forms of *intingere* for *intendere*, *beccare* for *baciare* (?) and *accapponare* for *aver capito*. Bolte's suggestion of *accarezzare* does not seem plausible, and *beccare* is probably to be interpreted in connection with the phrase *fèr al bècch' all' òca* (fare il becco all' oca), "maniera giocosa esprimente venire a conclusione di cosa difficile e che non si sarebbe forse creduta" (Vocabolario Reggiano-Italiano, Reggio, 1832).

Pantalone's expression *caldaron del dì de' morti* is probably a grotesque allusion to the Doctor's corpulence. A few lines lower occurs the word *sippa*, which is not intended for *spicca*, but is the word above all others

which was considered to be characteristic of Bologna. Giovanni Antonio Bumaldi (a pseudonym for Ovidio Montalbano) says of it in his "Vocabolista Bolognese" (Bologna, 1660) "questo verbo *sipo* porta un significato composto da *sapere* e *potere*, quasi dicasi *sipo*, io *sono*, e *posso*". Torriano in his revised edition of Florio's dictionary says, "*Sipa*, *Dante* hath used it for *Scia* or *Fia*, be he, be she, or be it, it is now-a-days used in *Bologna* for the *adv. Si*, yea or yes." Dante (Inferno XVIII) indicates the Bolognese in mentioning those who are taught "a dicer *sipa* tra Savena e Reno".

Pantalone takes up the Doctor's repetitions of the word *fiola* and says "Ch'andeu fiolando?" *Fiolar* in Venetian dialect = *far figliuoli*, "propriamente dicesi delle Bestie, ma s'appropria anche alle Donne" (Giuseppe Boerio, Dizionario del Dialetto Veneziano, Venice 1829). *Caval d'Orlando* in the following line is probably an exaggeration of the proverbial phrase *mato come un cavalo*, "*matto tredici mesi nell' anno*" (Boerio), or as we should say "mad as a hatter"; the horse of Orlando Furioso would naturally be even more mad than the average. In the next line *grama misero*, *infelice*. Either in Gratiano's reply prints *chè tant' al culintient*, but the text has *chlè*, or as it would be better written *ch'l'è*, the phrase being really *che tanto è il contento*; Bolte apparently takes *contento* for an adjective. The jest of substituting *culientient* for *cuntent* is analogous to that of *parturire* for *partire*, later on, a form of facetiousness still employed in Italy, just as some people think it amusing to say *aperiently* for *apparently*. We note in Pantalone's answer the imitation of trumpets, and Bumaldi gives an amusing note on the point:— "*Tantara* vuol dire festa, ed allegrezza, e particolarmente coll' intervento di trombe, ed apporta ammiratione per qualche cosa grande, quasi dicasi *tanta res*! *At tuba terribili sonitu taratantara dixit* cantò un Antichissimo Poeta latino." The only other word in this scene that calls for remark is *torsi*, which means cauliflower stalks or rinds of fruit (Boerio).

Act II, Scene 1. Lucio. This beautiful soliloquy in the usual madrigal style presents no difficulties.

Scene 2. Capitan Cardone and Zanni. The humour of this scene turns on the fact that the Spaniard talks Spanish and the Zanni Bergamask, so that each misunderstands the other. A curious light is thrown on the opening sentences by a passage in Aretino's "Cortigiana". In the course of Act II Flamminio is describing to the old man Sempronio the wickedness of the Roman court:—

Flamm. *Et è pur cosa da smascellar de le risa, quando si riserrano in segreto dando nome di studiare, ah, ah, ah.*

Sempr. *Perchè ridi tu?*

Flamm. *Perchè stanno in conclavi utriusque sexus. E da la Mucciaccia*[1]*, e dal mozzo mui lindo et agradables si fanno legger Philosophia.*

Zanni understands the word *mozzo* in its Italian sense and protests. *Maidè*, used elsewhere in the "Amfiparnaso" is a Bergamask word used to strengthen a negation. The next misunderstanding, *sunar la campana* for *accompagnare*, is cleverly illustrated in the music. In the slang of the period *sonar campane* was equivalent to *non udire* (Nuovo modo da intendere la

1) *Mucciaccia*, "a wench, a girl, a lass, a minx, a trull; but taken from the Spanish" (Florio).

lingua Zerga, cioè parlar furbesco, Firenze, 1619). Zanni's next line contains a phrase familiar in other dialects—*intender a discrezion* "si dice dell' intendere per suo accorgimento l'altrui mal composto discorso" (Vocab. Regg.-Ital.). Three lines further on we come upon *merlotto* and *alocco*, to both of which Florio assigns the meaning "a silly gull, a noddy", and we find the same words together in Croce's "Comiato dato dai Beccari":—

Chi sarebbe quell' allocco
Si merlotto e si bachiocco
Che lasciasse i Gallinazzi
Per mangiar de i pavarazzi?

The next three scenes call for no particular explanations.

Act III. Scene 1. Pantalone, Francatrippa, Gratiano.

The list of guests provided by Francatrippa recalls many poems of Croce in which an interminable catalogue of things or persons is enumerated. He also wrote a little work called "Le Nozze del Zane in lingua bergamasca nella quale si vedono sedici linguagi diferenti" in which the Zane's various guests sing the praises of their favourite dishes each in his own dialect. Pantalone is horrified and cries out "Moia, moia", an exclamation which Florio quaintly translates "tush, away, gup, fye fye". The appearance of the Doctor playing the lute creates a diversion. Francatrippa calls the instrument *Zambaiù*, a word which may well puzzle us, since it puzzled Pantalone himself. It may be connected with *Sambuca*, "a dulcimer", or *Zamarra*, "a musical instrument with strings" (Florio), or possibly with *zampunira*, a vessel in which to cook *zampone*, stuffed pig's trotter, the characteristic dish of Modena, if Francatrippa was trying to find a word to describe the shape of the instrument. Pantalone hails his intended son-in-law with delight; *fem' un piaser* does not mean "thu mir ein Gefallen" as Bolte translates, but "let us be jolly" (femo = facciamo).

Scene 3 brings us the Doctor's madrigal which he sings to his lute under his lady's window. It is parody of the well-known madrigal by Cipriano de Rore "Ancor che col partire". The soprano part of Cipriano's composition is reproduced without alteration, but the three lower parts are treated differently. The words are set out under them, but it seems probable from the style of the counterpoint that Vecchi intended to represent a lute accompaniment. The rapid suspensions and runs of four semiquavers are characteristic of lute music. A curious parallel may be seen in "The Knight of the Burning Pestle" (Beaumont and Fletcher) where Old Merrythought sings among other songs the ballad of Sir Guy (Act II, scene 8):—

Was never man for lady's sake,
Down, down.
Tormented as I poor Sir Guy,
De derry down.

The nonsense syllables between the lines evidently represent the chords played on the lute, with the little half-scale and arpeggio that Dowland so often writes to fill up the rhythm of the final semibreve. The similar effects in Orlando Lasso's "Matona mia cara" will be familiar to everybody.

To sing a madrigal as a solo was nothing unusual in those days. As early as 1539 in the list of music performed between the acts of the comedy

which was acted before Cosmo de' Medici and Eleonora of Toledo, we find a madrigal "sonata a la fine del 3 atto da Sileno con violone sonando tutte le parti, et cantando il soprano".

It is amusing to set out the original words and the parody side by side:

Ancor che col partire
Io mi sento morire,
Partir vorrei ogn'or, ogni momento,
Tanto è il piacer ch' io sento
Della vita ch' acquisto nel ritorno.
E così mille e mille volte il giorno
Partir da voi vorrei,
Tanto son dolci gli ritorni miei.

Ancor ch'al parturire
Al se stenta a murire,
Patir vurrei agn'hor senza tormiente.
Tant' è 'l piaser, Vincenze,
L'acqua vita m'ha pist' e pur ai torne.
E così mille mele al far del zorne
Padir agn' hor vurrei,
Tanto son dolci i storni ai denti miei.

The parody is as nonsensical as Beckmesser's parody of the Preislied, but the words can all be translated. The word *partir* of the original is represented not only by *parturire* and *patire*, but also by a local word *padir*, to digest. Line 5 seems to mean "l'acqua vita mi ha pestato, eppur io vi ritorno"—*pistar* being used in its Bolognese sense as in the phrase *l'acqua ha pistà la terra*, the rain has made the dry earth firm and coherent.

The remaining lines are not quite literally translated by Bolte. *Smisiar* is a Venetian form of *mescolare*, and surely *che tucch entroma deter* must be equivalent to *che tutti entriamo dentro*. Moreover the Anguillara to whom Pantalone compares the Doctor for his sweet singing is not Alvise Anguillara the physician, but Giovanni Andrea dell' Anguillara (1517?—1564?) a disreputable poet whose translation of Ovid's Metamorphoses, published in 1561, was regarded by Benedetto Varchi and Crescimbeni as more beautiful than the original. Pantalone may also by referring to the fact that Anguillara tells us that he was a Doctor of Law:—

E sono ancor, sappiate, ch' io son io,
Dottor di Legge, Leggente, e in che guisa
Sia fatto, il dirò in breve, Signor mio.

and that he was horribly deformed in body:—

Ma le fattezze ch' han le spalle e 'l petto
Non sarà buon Tiziano a ritrarle,
E non le squadrerebbe un Architetto:
Che la pancia, lo stomaco e le spalle
Pajono un Mappamondo, ove si vede
Più d'un monte, d'un piano e d'una valle.

Scene 3 is the celebrated chorus of Jews. We note at the beginning the musical setting of the words "tich tach toch" which are intended to imitate Francatrippa knocking at the door of the money-lenders. This idea is developed on a much larger scale than the suggestion of falling water in the first scene. Francatrippa's lines do not present much difficulty except in two places. *Tragh xo l'us* is translated by Bolte "schlage ich die Thür ein" as if *us* were a corruption of *uscio*; but *us* appears to be the regular Bergamask form of *voce*, and *indà xo la us* = *affiocare*, *divenir fioco* (A. Tiraboschi, Vocabolario dei dialetti bergamaschi antichi e moderni, Bergamo,

1873). Francatrippa may well be hoarse with shouting. The other difficulty is the word *Brandamant.* Ambros in his account of the "Amfiparnaso" simply substitutes *Diamant* and says no more about it; Bolte translates "Hängematte" apparently on the strength of *branda*, a hammock. It seems more probable that the word is either *Brandimarte* or *Bradamante*, both names of important characters in "Orlando Innamorato" and "Orlando Furioso", names that might easily have been applied later to some article of dress or other common usage.

The language spoken by the Jews is either mock Hebrew with a few genuine Hebrew words in it, or a curious "dialetto strapazzato", as Guerrini calls it, which we find again in Croce's comic sketch "Risa [*i. e.* rissa] tremenda fra Mardochai e Badanai con il festino colatione e Musica fatta da loro in segno di pace Opera piacevole e da ridere".

Mardochai is accusing Badanai of having stolen a goose from him:—

Mar. *Badanai, Badanai.*
Bad. *Che dicit, Mardochai?*
Mar. *Son con vu molt instizit*[1]).
Bad. *Per che cheusa? per che cheusa*[2])?
Mar. *Vu m' havit rubet lo Peper*[3]),
E l' havit assagatet[4]).
Bad. *Me l' ha dit messer Aron,*
Che l' havit accaponet.

After a great quarrel and much bleeding at the nose they agree to a reconciliation:—

Mar. *Io farò quel che volit,*
Pur che il paper me rendit.
Bad. *Mardochai, che non l' havem*
Ve darai lo parachem.
Mar. *Me content, daci quà.*
Bad. *O Messer Baruchabà,*
Prometet un poc per mi.
Bar. *Io non poss far così,*
Che non ho quà lo moscogn,
Che sapit quant hai bisogn.
Bad. *Ecco quà la cleb d' lo bench*[5]),
Facit prest che veng mench[6]).
Bar. *Ecco quà mexo duchet.*
Bad. *Mardochai, vu sit paghet.*
Horsu prest facit la pes[7]).
Mar. *Io l' hai fatta e si lo bes*[8]),
Pes, pes, pes, pes, pes, pes,
Sonet, sonet, sonet, sonet[9]),
Ballet, ballet, ballet, ballet,
Saltet, saltet, saltet, saltet,
Cantet, cantet, cantet, cantet,
Abachai, Malachai,
Che l' è appaset[10]) *lo Badanai.*
Porte le ximel[11]), *porte le ximel*
Che stem in cervel[12]), *e stem in cervel.*
Venit, venit, venit, venit,
Currit, currit, currit, currit,
Badanai, ch'avem finit,
Badanai, ch'avem finit.

Both in this poem and in the "Amfiparnaso" we must with two words evidently of peculiarly Jewish character, and connected one with the other: *moscogn* and *parachem.* On comparison of the two passages it is evident that Fliegennetz (Bolte) will not do as a translation of *moscogn*, and that *parachem* is not a verb but a substantive. Mr. H. M. J. Loewe, Curator

1) *instixit* = *stixxito.* 2) *cheusa* = *cosa.*
3) *peper* = *papero*, a gosling.
4) *assagatet* = *sciaguattato, sciupacchiato.*
5) *la cleb d' lo bench* = *la chiave del banco.*
6) *veng mench* = *vengo meno.* 7) *pes* = *pace.* 8) *bes* = *bacio.*
9) *sonet* = *suonate.* 10) *appaset* = *appacificato.*
11) *ximbel* = *cembalo?* Bolognese *xembal.*
12) *stem in cervel* is probably meant for *stiamo in carnevale.*

in Oriental Literature in the Cambridge University Library, has pointed out to me that *moscogn* is obviously the common Hebrew word *maškin*, pledge, vulgarly *moshken*, and that *parachem* may be derived from the root *prq*, redeem, although generally employed in a theological sense only.

Scene 4 is perhaps the most beautiful section of the whole work from a musical point of view, in its delicate expression of various phases of emotion, and its sensitive declamation of the words.

The last scene brings the comedy to a happy ending with the marriage of Lucio and Isabella, and the presentation of gifts to them from the whole company. We learn from Croce's "Gioco della Sposa" that it was a favourite game in the social gatherings of the period to play at making presents to a bride, the presents being forfeits redeemed on performance of some absurd task imposed by the lady. A common penalty seems to have been the order to give an imitation of one of the characters in the Comedy of Masks, or of some sort of foreigner, a Sicilian, a Frenchman or a German. Vecchi's own work "Le Veglie di Siena" represents an entertainment of much the same kind, and Giovanni Croce's "Gioco dell' Oca" belongs to the same class of composition.

The gifts offered to Isabella are interesting in the light of the "motti" which Giulio Cesare Croce supplies for them. Lelio brings a "rosa vermiglia, ch'al volto vi somiglia". Croce expands the compliment a little:

Questa Rosa vermiglia
Che a te si somiglia,
Ti dò, qual mentre è fresca e colorita,
Come tu, ad amar lei la gente invita.

Pantalone, with characteristic parcimony, gives her his old gloves, which had belonged to his great-grandfather. A pair of gloves denoted chastity, or at least discretion:—

Dir voglion questi guanti,
Che tu ti guardi inanti,
Che s' ei ti copron quella bianca mano,
Non scopri quel cui poi coprir sia vano.

Nisa's offering is a little dog, accompanied with the rather malicious suggestion that Isabella will require it to keep her faithful to her husband. However in the presence of so large a company she could hardly have quoted Croce's quatrain for the "can sattino" or as Florio calls it, "*satino cagnoletto*, a pretty playing dog":—

Questo sattin ti mando,
E te lo raccommando,
Ch' egli ha in se una virtù ch' assai mi piace,
Ch' ai ladri abbaia, et a gli Amanti tace.

The Spaniard presents the bride with a purse of three thousand maravedis. Florio tells us that the *maravedi* is "a kind of very small coyn in Spain, whereof thirty four make six pence Sterling"; at this rate the sum would have been equivalent to £2. 4s. $1^1/_2$d., which Isabella might well have acknowledged as "splendidissimo" in comparison with the other gifts.

Pedrolino gives her a radish. Even the humble radish had its significance;—

Questa bianca radice
A te non si disdice,
Poi che chiaro dimostra il suo tenore
Che svelto hai la radice del mio cuore.

Last comes the Doctor with a pair of spectacles without glass in them (*ucchià senza la lus* = *occhiali senza la luce: lus* is the Bolognese expression for the glass of a mirror); for this gift Croce seems to have no rhyme.

The guests go into the house, and Lucio turns to the "cortesi e illustri spettatori" to take leave of them with the customary compliments. The words

ci date veramente
Piacevol segno che vi sia piacciuta
Questa favola nostra,

are evidently to be taken as indicative, not imperative; the long coda is probably intended to paint the "applauso di man" with its theme of rhythmically repeated notes treated in close imitation[1]).

It will thus be seen that whether the words of the "Amfiparnaso" were written by Croce or not, the author of them must in all probability have been well acquainted with Croce's poems, unless we suppose that he and Croce coincided merely because they both made so accurate a transcript from real life. If Vecchi was the author of the "Amfiparnaso" we may at any rate disregard the possibility of Croce having borrowed from him, although most of such editions of Croce's works as have survived were printed after the poet's death. The probability however that Vecchi was at least assisted by Croce is strengthened by the existence of a letter in verse addressed by the poet to the musician. The autograph manuscript is in the Bologna University Library: some extracts from it were printed by Guerrini in 1879, but Guerrini, in spite of the fact that he mentions the "Amfiparnaso" in the course of his book, does not seem to have been aware of the identity of the person whom he calls "un certo Orazio Vecchi", and the lines which he printed are just those which there is no necessity to print here. We learn from the letter that Croce was on terms of very cordial friendship with Vecchi, and that shortly before the date of the letter (the date is unfortunately not given in the manuscript) Vecchi had called upon him, and finding him to be away from Bologna had made frequent inquiries after him. Further, that Vecchi had at some previous date discussed with Croce a project in which he required his assistance. Croce having forgotten the details now writes to ask Vecchi to put his ideas on paper, and send

1) In considering the text of the "Amfiparnaso" I have at various points had to reject the interpretations given by Johannes Bolte; but I must acknowledge that if I had not had his translation to help me when I first made the acquaintance of the work, I should probably not have had the perseverance to investigate it further.

them to him; he promises that he will set to work at once and will do his best to give Vecchi satisfaction.

Terzetti[1].

Del Croce al Vecchi.

Dal Signor Gaspar mio[2] *ho presentito*
Signor Oratio, che voi sete stato
a posta per vedermi in questo sito,
E che più volte havete domandato
de' fatti miei, e sin a casa mia
doi o tre volte un servitor mandato.
Ma la fortuna dispietata e ria
ch'io mi ci trovi non mi ha conceduto,
per ch'io non goda simil compagnia.
Poi so ch'a posta eravate venuto
perche v'aitassi a far quella facenda,
per quanto dal istesso[3] *ho anchor saputo.*
Dico di quei linguaggi acciò m'intenda
la gente, che tal volta non paresse
che dir volessi qualche cosa horrenda.
Io non ci fui, ma ch'io non ci volesse
esser, Iddio lo sa che scorge il tutto,
e sa che duol il miser cuor n'havesse.
Ma se per la mia absentia trar quel frutto
non potessi, hor ch'a Felsina[4] *son giunto*
son al vostro servizio tutto tutto.
E per servirvi mi son messo in punto
lassando andar da banda ogni altra cosa,
tanto il ciel m'ha con voi d'amor congiunto.
Ma pria bisogna mi mandiate in prosa
tutto il suggetto quel che volete,
che la memoria è fatta rugginosa;
Che se ben altre volte già m'havete
detto il vostro pensier, tanto l'ho in mente
quanto bevuto havessi al fiume Lethe.
E però vi bisogna nuovamente
sopra un palmo di carta darmi inscritto
la cosa, ch'io l'intenda chiaramente;
Ch'io vi giuro pel giusto e per lo dritto
di porvi tutto quanto il naturale
se ben anche il cervel n'andasse fitto,
E spero di portarmi in modo tale
che se ben non farò quanto bramate
almen so ch'io farò presso che male.
Non vi prometto far cose pregiate
ma so ben certo ch'io farò di modo
che da chi le vedrà saran biasmate.

Here Croce goes off into a long defence of his own attitude towards literature and its professors, about whom he does not mince his words. After 66 lines of tirade he returns to his original subject:—

E vi ritorno a dir che quanto pria
mi mandiate il soggetto perche tosto
gli darò diettro come giunto fia.
E in vece d'una lettera ho composto
questo terzetto con il qual vi mostro
che di servirvi sempre son disposto.
Mi raccomando, addio, son tutto vostro.

It is tantalizing to find that the projected work is never given a name, and indeed is purposely alluded to in a somewhat secretive manner. But it is at least plausible to suppose that the object of Croce's collaboration with Vecchi was the "Amfiparnaso".

The "Amfiparnaso" has been misunderstood for other reasons than those supplied by its own difficulties. It must not be judged as the first step

1) *Terzetti* is written in a later hand.
2) *mio* has been substituted by a later hand for a word which seems to be *Sala*.
3) *i. e.* from "Signor Gaspar".
4) *i. e.* Bologna.

towards opera, but rather as one of the last achievements of the madrigal style. The mere fact that Vecchi chose as his subject the Comedy of Masks is enough to show that his object was to present his audience with an entirely new light on a theme that was already well known to them. Parry has suggested (Oxford History of Music, vol. iii) that he intended the work as a satire on the attempts of the Florentine Hellenists. "The work is in the main a piece of buffoonery carried out with such resourses of high musicianship as are rarely applied to such purposes; and it suggests the possibility that Vecchi was perpetrating a joke at the expense of the heroes of the "New Music". If he had meant to present a serious example of the manner in which the problem of theatrical music might be solved, he certainly would have taken a serious subject and treated it seriously". On the contrary, it is the historians who have not treated the subject seriously. If we read Vecchi's preface we shall see that a common "piece of buffoonery" was exactly what he was determined to avoid. For him the Comedy of Masks is the mirror of human life, and a means of teaching moral lessons; the jests which he permits himself are only condiments, he says, to improve the taste of the wholesome food. He protests particularly against the "troppo smoderate e spesse facetie" which too often caused the Comedy to exceed the limits of decency and morality, and it must be remembered too that Croce was considered to be a remarkably clean-minded poet for his time. The historian is apt to pass over the serious parts of the "Amfiparnaso", as I have myself done in this paper, because they have none of the startling novelty of the comic scenes. This, however, is unjust to Vecchi, if we are considering his work as a whole, and we must keep in mind the fact that great master of comedy as he was, he was no less a master of tragedy.

Moreover the history of music has suffered too long from being treated as if it were merely an appendix to that of the Christian church. It seems somehow to be taken for granted that if a composer has written masses or motets, these must be the most important of his productions. Church music might in all countries have deserved a higher place in the history of art if it had been realized by composers as well as ecclesiastics that a vocation to the ministry of the choir gallery is as rare as a vocation to the ministry of the altar. Many composers have written church music; how many have really felt a serious inward call thereto? And of those few, how many happened to be musicians of the first rank?

No doubt one reason why the madrigals have been classed as "lighter music"[1]) is because they are generally short compositions as compared to

1) See H. E. Wooldridge, The Polyphonic Period, Part II (Oxford History of Music, vol. ii).

the masses. Vecchi obviates this difficulty, as Striggio and others had done before him, by stringing several together into a series of connected movements. The "Amfiparnaso" is in fact intended to be what we may justly call a *symphony*, a combination of all available musical materials to give expression to the widest range of human emotion in whatever style the composer may find best suited to his task. For Vecchi and his contemporaries the human voice was the most perfect instrument that they possessed, and the polyphonic style of the madrigal the mode of expression most completely at their command. The madrigal was to the musicians what the drama was to the poets, and in these forms they sought to present ideas which our age prefers to embody in novels or in symphonic poems. The field offered by the church was restricted to the narrowest limits; it was not a place where experiments might be tried. The Comedy of Masks offered human life itself. It was not through the words that the characters spoke on this one occasion that they would be made living to the imagination of the singer or hearer; they were not individuals, but eternal types, realizations of certain phases of character which everybody might to some extent recognize in his own personality—"la città, dove si rappresenta quest' opera, è il gran teatro del mondo": "all the world's *our* stage".

Les «Brunettes».

Par

Paul-Marie Masson.

(Paris-Florence.)

Le bocage est assez loin du hameau pour qu'on soit à l'abri des importuns; on aperçoit à peine, dans le fond du paysage, les maisons et le clocher. Au pied d'un grand arbre un jeune berger, tenant un flageolet, regarde amoureusement sa bergère qui, assise auprès de lui, le couronne de feuillage. Devant eux une houlette, une musette, un autre flageolet et un livre de musique. — Est-ce un Watteau? Le sujet pourrait le faire croire. Ce petit tableau champêtre est simplement le frontispice composé par «A. Dieu» [1]) pour le premier volume des *Brunettes ou Petits airs tendres*, le recueil bien

1) Ce «A. Dieu» est sans doute Antoine Dieu (1662—1727), peintre d'histoire et élève de Lebrun.

connu que l'éditeur Christophe Ballard commence à publier en 1703[1]. Au-dessous on lit ces vers:

Tu chantes près de la Lisette,
Tircis, joüy de ton bonheur:
Souvent, pour attendrir un cœur,
Il ne faut qu'une chansonnette.

Ces airs, est-il dit dans l'*Avertissement* «ont été appelés *Brunetes*, par rapport à celuy qui commence *Le beau Berger Tircis*, et qui finit par ces paroles, *Helas, Brunete, mes amours*, etc. Une preuve de la bonté de ces Airs, c'est que malgré leur ancienneté, on ne caisse pas de les apprendre et de les chanter encore tous les jours . . .» L'*Encyclopédie* donne la définition suivante: «Espèce de chansons dont l'air est facile et simple, et le style galant et naturel, quelquefois tendre et souvent enjoué. On les appelle ainsi parce qu'il est souvent arrivé que, dans ces chansons, le poète, s'adressant à une jeune fille, lui a donné le nom de *brunette*, petite brune». Ballard, dans un autre recueil[2]) semble affirmer que c'est lui qui a le premier donné ce nom à ces chansons, d'ailleurs anciennes: «Airs tendres que j'ay appelez Brunettes» (Avertissement). En fait, ni le dictionnaire de Nicot (1606), ni celui de Furetière (1690), ni la première édition du dictionnaire de l'Académie (1694), ni la deuxième (1718), ni le dictionnaire de Richelet (1728) ne contiennent le mot «brunette» employé dans ce sens. Il apparaît dans la troisième édition du dictionnaire de l'Académie (1740): «On appelle *Brunettes* de petites chansons tendres et faciles à chanter. Il y a des *Recueils de Brunettes.*»

Ces chansons, composées pour la plupart au cours du 17e siècle, n'auraient donc reçu qu'au début du 18e le nom sous lequel nous les connaissons. Toutefois, si le mot, longtemps repoussé par l'Académie comme trop familier, a certainement dû sa fortune à la publication de Ballard, il n'est pas impossible de supposer que l'on commençait déjà à l'employer vers la fin du 17e siècle. Dans sa *Comparaison de la musique italienne et de la musique française*, qui parut peu de temps après les deux premiers volumes des *Brunettes*, le mot est employé sans aucune allusion à Ballard, avec pourtant un supplément d'explication qui n'eût pas été nécessaire pour une expression absolument courante: «les vaudevilles, les airs à boire et les Brunettes, les Airs champêtres, sont trois articles considérables et singuliers pour nous» (Français)[3]).

---

1) *Brunettes, ou Petits airs tendres, avec les doubles et la basse-continue, mêlées de chansons à danser, recüeilies et mises en ordre par Christophe Ballard* . . . Paris, Ballard, 1703, 1704 et 1711, 3 vol. in-12. Ce frontispice est reproduit sur la couverture des *Chansons mondaines des XVIIe et XVIIIe siècles français*, publiées récemment chez les éditeurs Senart et Roudanez, et qui comprennent bon nombre de pièces empruntées au recueil de Ballard. La collection des *Chansons mondaines* est publiée sous la direction de M. Henry Expert avec réalisations et harmonisations de M. Emile Desportes. — Plusieurs brunettes ont été déjà rééditées dans les divers recueils de M. Weckerlin et de M. Tiersot.

2) *Duo choisis de Brunettes, de Menuets et d'autres Airs*; melez de musettes et de sonates. Propres pour la Flute et le Hautbois . . . Paris, Ballard, 1728 et 1730, 2 vol. 4o obl.

3) III, 113. Je cite Lecerf d'après une édition de l'*Histoire de la musique* de Bonnet-Bourdelot (Amsterdam, chez Jeanne Roger, s. d. [1721], 4 vol. in-12), où la

Voilà nos brunettes en compagnie des vaudevilles et des airs à boire. C'est dire qu'elles sont sans prétention. Mais non pas pour cela sans pudeur. Malgré ce dangereux voisinage, elles sauvent au moins les apparences. Les Vaudevilles sont d'ordinaire fort lestes: le genre «comprend tous ces petits Airs détachez qui courent, piquans, gaillards, badins»[1]). Les brunettes ne les suivent pas partout où ils courent: elles «ont beaucoup de rapport aux vaudevilles, mais elles sont plus sages»[2]). Dans les recueils du temps, elles sont comprises dans la catégorie des «airs sérieux», (qui ailleurs, font parfoir mentir leur titre) et elles ont généralement une forme plus artistique. Mais, ce qui achève de les distinguer assez nettement des vaudevilles en général, c'est qu'elles sont surtout des «airs champêtres»: Lecerf nous l'a déjà dit et le *Dictionnaire de Trévoux* le répète: «*agrestis cantiuncula*». Comme on peut le voir par les seuls frontispices, elles mettent en scène des bergers et ce sont des bergers qui sont censés les chanter.

Ce caractère pastoral est tout à fait dans le goût du temps. On sait quelle place tiennent les bergeries dans l'art du 17e et du 18e siècles. Par leur sujet, les brunettes se rattachent à tout le mouvement littéraire provoqué en France par les pastorales italiennes. A l'imitation de Théocrite et de Virgile, les Italiens de la Renaissance avaient cultivé avec passion la poésie pastorale: qu'il suffise de rappeler ici l'*Arcadie* de Sannazar, l'*Aminte* du Tasse, le *Fidèle Berger* de Guarini, et une œuvre espagnole qui représente des tendances analogues la *Diane* de Montemayor. La mode ne tarda pas à gagner la France et en 1607 parut la première partie de l'*Astrée*, le célèbre roman d'Honoré d'Urfé «où par plusieurs Histoires et sous personnes de Bergers et d'autres sont déduits les effets de l'honneste amitié . . .» (titre). Les prétendus bergers sont, comme on sait, des gens du monde, rompus à toutes les subtilités de ce platonisme amoureux si fort en honneur au 16e siècle, du moins dans la littérature.

L'influence de l'*Astrée* fut énorme: «Toute la cour dévora le livre, qui fut vite appelé le *Bréviaire* des courtisans. Henri IV se le faisait lire la nuit par Bellegarde et ses autres gentilshommes. On ne se contentait pas de la *lire*; c'était une émulation en Europe pour le *vivre* . . . Des cercles, des académies se fondaient en France et en Allemagne pour deviser et se conduire sur le modèle des bergers du Lignon. L'Hôtel de Rambouillet naissant prenait l'*Astrée* pour code de l'amour et des relations entre les deux sexes: des gentilshommes comme des Yveteaux devaient bientôt aller jusqu'à se tenir en leur hôtel habillés en bergers, un chapeau de paille doublé de satin rose sur la tête, menant à la houlette, le long de leurs allées, des troupeaux imaginaires»[3]). Une des raisons de cet engoûment, qui dura jusqu'au milieu du 18e siècle[4]), c'est que par l'intermédiaire de l'Astrée la finesse italienne spiritualisait la conception gauloise de l'amour, et l'on sentait en France le besoin de cet affinement.

Comparaison occupe les tomes II, III et IV (les références s'appliquent à la tomaison de l'ensemble). La première édition de la *Comparaison* est de 1705—1706 (Bruxelles).

1) Lecerf, III, 114.

2) *Dictionnaire de Trévoux*, édition de 1771.

3) Arnould, *Racan*, Paris, 1896, p. 204.

4) v. Mornet, *Le sentiment de la nature en France, de J. J. Rousseau à Bernardin de Saint-Pierre*, Paris, 1907, p. 137.

La musique, autant et plus que les autres arts devait refléter ce nouvel aspect de la sensibilité française. Le genre de la «chanson amoureuse», sans parler de l'opéra, qui lui doit tant, devint de plus en plus un genre pastoral [1]), et donna naissance à nos «brunettes». Depuis qu'il n'y avait plus d'amour sans quelque bergerie, les bergers devenaient les héros naturels de la chanson d'amour. Et, comme ces chansons galantes étaient, de beaucoup, la musique la plus répandue, c'est l'art musical tout entier, qui paraît aux yeux des contemporains inséparable des scènes pastorales. Qu'on se rappelle les propos que Boileau prête à la Musique et à la Poésie dans son *Prologue d'opéra.*

Musique.

Aux doux transports qu'Apollon vous inspire
Je crois pouvoir mêler la douceur de mes chants.

Poésie.

Oui, vous pouvez, au bord d'une fontaine,
Avec moi soupirer une amoureuse peine,
Faire gémir Thyrsis, faire plaindre Clymène.
Mais quand je fais parler les héros et les dieux,
Vos chants audacieux
Ne me souraient prêter qu'une cadence vaine.

Le maître de musique du *Bourgeois gentilhomme* est encore plus explicite lorsqu'il présente à M. Jourdain des chants de sa composition (Acte I, sc. 2).

Le Maître de musique.

... c'est un petit essai que j'ai fait autrefois des diverses passions que peut exprimer la musique.

Monsieur Jourdain.

Fort bien.

Le maître de musique (aux musiciens).

Allons, avancez. (A Monsieur Jourdain.) Il faut vous figurer qu'ils sont habillés en bergers.

Monsieur Jourdain.

Pouquoi toujours des bergers? On ne voit que cela partout.

Le maître à danser.

Lorsqu'on a des personnes à faire parler en musique, il faut bien que, pour la vraisemblance, on donne dans la bergerie. Le chant a été de tout temps affecté aux bergers ... [2])

On voit par là que les brunettes se rattachent à tout un grand courant de pensées et de sentiments, ou plutôt qu'elles en sont peut-être l'expression la mieux caractérisée, si l'on songe que leur vogue et leur diffusion mesurent d'une façon unique l'importance de la mode pastorale. Et ce n'est pas re-

1) Plusieurs «chansons françaises» du 16e siècle présentant déjà, à cet égard, des ressemblances frappantes avec les brunettes.

2) Le maître à danser veut expliquer par le souci de la vraisemblance une mode qui, nous l'avons vu, a sa raison ailleurs. C'est à peu près dans le même esprit que Meusnier de Querlon écrira en 1765, dans son *Mémoire historique sur la chanson*: «Les Arcadiens, Bergers si célèbres dans l'Antiquité, furent les premiers Chansonniers de la Grèce» (p. 5).

monter trop haut que de rappeler, l'influence de l'*Astrée*. Il y a dans ce roman de nombreuses chansons galantes qui ressemblent aux brunettes. D'autre part on trouve dans le recueil de brunettes publié par Ballard des allusions directes au roman de d'Urfé. Par exemple à la page 112 du tome II:

Cette histoire par la contrée
Se répandit en peu de temps,
Et du galant pays d'Astrée
Réjouit tous les habitants.

Ou encore, tome III, page 4:

Ah! quand reviendra-t-il ce temps d'Astrée,
Ah! quand reviendra-t-il cet heureux temps?
J'irois habiter cette aimable contrée
Où les cœurs sont toujours constans,
Ma fidélité se verroit couronnée,
De Céladon j'aurois la destinée.
Ah! quand reviendra-t-il ce temps d'Astrée,
Ah! quand reviendra-t-il cet heureux temps?

Les bergers de nos chansons, descendants de ceux de d'Urfé, sont proches parents de ceux de Watteau et de Fontenelle. Celui-ci, dans son *Discours sur la nature de l'Eglogue*[1]), remarque «que la Poésie Pastorale n'a pas de grands charmes, si elle est aussi grossière que le naturel, ou si elle ne roule précisément que sur les choses de la campagne. Entendre parler de Brebis et de Chevres, des soins qu'il faut prendre de ces Animaux, cela n'a rien par soy-même qui puisse plaire; ce qui plaît, c'est l'idée de tranquillité attachée à la vie de ceux qui prennent soin des Brebis et des Chevres, . . . c'est que l'idée ne tombe plus précisément sur le ménage de la campagne, mais sur le peu de soins dont on y est chargé, sur l'oisiveté dont on y jouit, et ce qui est le principal, sur le peu qu'il en coûte pour être heureux». Tout cela pourrait s'appliquer aux sentiments exprimés dans la plupart des brunettes. C'est le bonheur paisible de la campagne opposé aux joies inquiètes de la cour[2]); ce sont les loisirs sans fin, les inépuisables futilités des amants, les pensées charmantes subtilement arrangées par des esprits dont l'amour est la seule étude. Çà et là quelques expressions directes et touchantes, dignes de Racine[3]), parmi les madrigaux pleins de «feux», de «soupirs», de «tourments» et de «trépas». Parfois le calme des champs semble n'avoir servi qu'à méditer plus à l'aise quelque gentillesse précieuse dans le genre de celles-ci:

Vous demandez ce qui fait le martyre
Dont je me plains à tous moments:
C'est que je n'ose dire, Iris, ce que je sens
Et vous ne sentez pas ce que je n'ose dire[4]).

---

1) Imprimé avec les *Poésies pastorales*, 2e éd. Paris, 1698, in-12, pp. 149—150.

2) III, 192: Les plaisirs de notre village
Valent mieux que ceux de la cour

3) Voir plus bas les vers de Benserade mis en musique par Lulli: «Sommes-nous pas trop heureux».

4) II, 186.

Oronte serait jaloux d'une «chûte» si galante. Et cette bergère, écoutez comme elle parle bien:

Je ne veux de Tircis qu'entendre les chansons,
Je ne veux plus qu'il m'entretienne,
Il m'a conté tant de raisons
Que je crains de perdre la mienne[1]).

Pourtant, — et il ne faut pas l'oublier, — tout ce que nous avons dit jusqu'à présent sur le caractère littéraire et mondain des brunettes ne s'applique pas à toutes les pièces du recueil. Il en est quelques-unes dont les paroles sont franchement populaires, même en dehors des «chansons à danser» qui terminent chaque volume et qui ont toutes été empruntées au répertoire du peuple. Malgré la mode nouvelle des bergers gentilshommes, les véritables chansons campagnardes, qui n'étaient pas rares en France, devaient conserver quelque place dans la poésie pastorale. Il y a quelques vrais paysans parmi nos brunettes. A côté de Tircis, d'Alcidon et de Philis, qu'on trouve dans l'*Astrée*, à côté d'Aminte et de Silvie, chantés par Le Tasse, de Philinte, Lysandre, Iris, Amarillis, Cloris, Climène, Célimène, on aperçoit parfois Colin, Nicolas, Colette, Lisette, Nanette, Jeanne, Annette, Perrette. Le quatrain du frontispice, où Tircis chante auprès de Lisette, montre que les deux inspirations se sont peu à peu confondues[2]). Les madrigaux y ont souvent gagné en simplicité, les chants populaires en élégance, et de là est né ce genre tendre et simple qui faisait les délices de nos pères.

Ce double aspect, mondain et populaire, apparaîtra d'une façon plus nette quand nous examinerons la musique de ces chansons. Pour ce qui est des paroles, il faut reconnaître que la plupart de ces pièces sont de provenance littéraire. Mais même parmi celles-ci, qui portent toutes la marque d'un certain art, la dualité reparaît, non plus entre le populaire et le mondain, mais entre la sentimentalité raffinée, à l'italienne, et la galanterie réaliste, à la gauloise. Après les «tourments» et les «martyres», voici qui remet les choses au point:

Un peu d'amour est nécessaire,
C'est un charmant amusement[3]).

Un peu, pas beaucoup; ce ne serait plus amusant.

Tous les moments qu'on passe sans tendresse
Sont des moments qu'on passe sans plaisirs[4]).

Il vaut donc la peine d'être tendre.

Que l'amourette
D'une folette
Est dans nos jours un doux amusement:

1) II, 183.

2) Il faut noter pourtant que cette fusion est en quelques endroits l'ouvrage du seul Ballard qui, comme le dit l'*Avertissement*, a parfois ajouté de nouveaux couplets aux anciens.

3) III, 98.

4) II, 162.

Quand on s'ennuye,
Une Silvie
En badinant
Nous fait passer le temps
Doucement[1]).

A la bonne heure; voilà qui est clair. Amusement, badinage, passe-temps, l'amour est une ressource quand on s'ennuie par trop. Nous comprenons très bien maintenant les expressions courantes de «badiner sur l'herbette», «jouer sur l'herbette», et de quel «rire» il est question dans le quatrain suivant:

Mais dans le Hameau
Garde-Toy de dire
Que dessous l'Ormeau
Nous venons de rire[2]).

Où sont les «soupirs», les «tourments», les «trépas»? Sont-ce là les «petits airs tendres» annoncés par le titre? N'en doutons pas. Le mot *tendre* avait alors un sens très élastique. S'il convenait à désigner les délicatesses du sentiment, il ne s'appliquait pas moins aux manifestations les plus précises de l'amour le plus fugitif. C'est ainsi qu'on trouve souvent réunis le vin et la «tendresse» dans les chansons du temps. Cette union est si fréquente qu'elle donne naissance à un petit genre distinct, la «tendresse bachique», autrement nommée «air tendre et à boire»[3]). Si la chose n'était pas nouvelle[4]), le mot est assez curieux: lancé par Ballard en 1712, il fut employé couramment jusqu'au milieu du 18° siècle. Ces petites chansons vantent de façon plus ou moins délicate le bon vin, consolateur des amants éconduits, rival puissant et, plus souvent, charmant complice de l'amour partagé: le vin provoque la «tendresse», qui, à son tour, ramène la soif; et ainsi de suite, du moins en théorie.

Un petit doigt, Philis, pour commencer le tour:
Ah! qu'un verre en vos mains a d'agréables charmes!
Vous et le vin vous vous prêtez des armes,
Et je sens pour tous deux redoubler mon amour,
Entre lui, vous et moi, jurons, jurons ma belle,
Une ardeur éternelle.

Voilà un type accompli d'«air tendre et à boire». Il nous est fourni par Molière dans le *Bourgeois gentilhomme* (Acte IV, scène 1).

Cette petite digression bachique avait seulement pour but de préciser un peu le sens de ce mot *tendre*, qui reste le qualificatif le plus caractéristique de nos brunettes. Ce qu'il faut retenir c'est la diversité, ou, pour le moins,

---

1) III, 91.

2) II, 63.

3) Ballard en a publié deux volumes sous le titre suivant: *Tendresses bachiques, ou Duo et Trio mêlez de petits airs tendres et à boire, des meilleurs auteurs* ... Paris, 1712—1718, 2 vol. in-12. On en trouve quelques unes dans les *Chansons mondaines* rééditées par M. Henry Expert.

4) «Je crois que c'est Baïf et Ronsard, qui ont songé les premiers à joindre l'Amour et Bacchus dans leurs chansons, à l'imitation d'Anacréon». (Bonnet-Bourdelot, *Histoire de la musique et de ses effets*, ch. X, p. 192.)

la dualité d'inspiration qui se manifeste dans ces petits poèmes. La préciosité sentimentale de l'*Astrée* s'y mêle dans des proportions variées au vieil esprit gaulois. Déjà d'Urfé lui-même, pour s'adapter à son public, avait senti la nécessité d'opposer au grave Sylvandre le fringant Tircis, qui est précisément le héros favori des airs *tendres* et *champêtres* que le recueil de Ballard nous a conservés. Tendres plus encore que champêtres, car il arrive que le cadre pastoral, cher au goût de l'époque, soit simplement suggéré par quelques indications conventionnelles, comme «ma bergère», «ma musette»; parfois même, mais rarement, il est complètement sous-entendu. Alors, tout ce qui reste de champêtre, c'est l'heure du berger.

* * *

Les mélodies des brunettes ont toutes un trait commun qui peut justifier leur réunion: c'est la simplicité et le naturel. Elles sont généralement carrées, peu variées de rythme, bornées aux modulations les plus élémentaires. Leur coupe est celle de presque tous les airs légers du 17e siècle[1]: deux parties répétées chacune deux fois (AA BB) et dont la première comporte souvent une modulation (ou tout au moins un arrêt) à la dominante[2]. Mais, à part ces caractères généraux, la musique, soit dans son rapport avec les paroles, soit dans sa nature propre, révèle une diversité d'inspiration analogue à celle des poèmes.

Si l'on envisage l'adaptation de la musique aux paroles, on peut diviser ces petits airs en trois catégories assez distinctes. La première comprend les pièces dont la musique et les paroles présentent également un caractère populaire; par exemple, les chansons *Ah! mon mal ne vient que d'aimer*, *Dans notre village chacun vit content*, *J'aime un Brun depuis un jour*. Elles sont très peu nombreuses parmi les «brunettes» proprement dites. Elles forment au contraire la totalité des «chansons à danser» que Ballard a placées à la fin de chaque volume.

Une deuxième catégorie, beaucoup plus importante, est celle des pièces où des paroles mondaines ont été adaptées à des airs d'origine ou d'allure populaire. Aussi bien était-ce là le propre des vaudevilles, avec lesquels les brunettes ont tant de points de ressemblance. Les délicats se plaignaient de cette vulgarité. A quoi Bacilly répondait: «n'en déplaise à ces Censeurs incommodes, ce n'est pas toujours une invective contre un Air, que de dire, qu'il est fait, ou *pour le Pont-Neuf*, ou *pour aller au Vin*, principalement pour les petits Airs, puis qu'il est vray que c'est une marque infaillible qu'ils sont naturels, qui est une qualité fort considérable dans le Chant»[3]. Naturellement, on choisissait d'ordinaire les airs qui pouvaient convenir au sentiment exprimé par les paroles. Parfois cependant on remarque de curieux contrastes entre la musique primitive et les vers qui y sont adoptés.

Je sens naître en mon cœur.
Une doute langueur.
Ah! belle Inhumaine,
Tu veux m'enflammer,

---

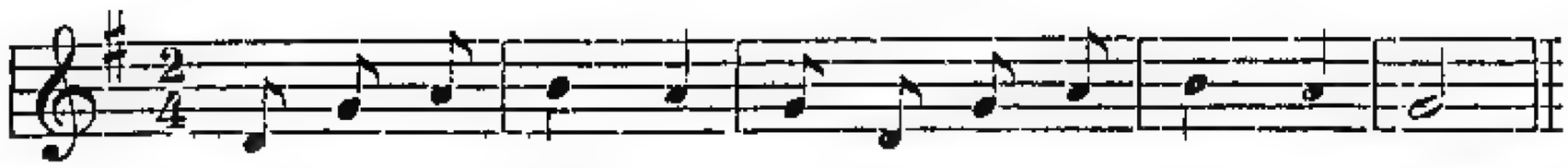
1) Rousseau dit encore dans son *Dictionnaire de Musique* (art. *Air*): «Les petits *airs* sont ordinairement composés de deux reprises qu'on chante chacune deux fois».

2) On rencontre aussi, mais rarement, la forme rondeau (A B A).

3) *Remarques sur l'art de bien chanter*, Paris, Ballard, 1668, p. 104.

Détourne tes yeux Climène,
Ils forcent d'aimer.

On ne se douterait pas, en lisant ces paroles[1]), que les deux premiers vers se chantaient sur l'air suivant.



qui est à peu de chose près celui de la «chanson à danser» *Haut le pied, Fillette, Ma mèr' vend du son*[2]). Il semble qu'il y ait là une sorte d'ironie et que la musique se moque des paroles. On avait toutefois la ressource de ralentir le mouvement pour rendres le contraste moins choquant.

Dans celle adaptation, la déclamation musicale des vers avait aussi un peu à souffrir, mais on ne s'en souciait guère. Il était admis que dans ce genre léger le chant entraînait tout et pouvait plier les paroles à sa fantaisie. «Au reste, je ne crois pas qu'il soit nécessaire d'avertir qu'on ne trouvera point dans ces sortes d'airs la brieveté et la longueur des sillabes observées rigoureusement, par ce que ce sont des licences que cette sorte de Musique semble demander et que l'oreille, agreablement seduitte et entraînée par un chant naturel, désaprouve rarement»[3]).

Dans la troisième catégorie se placent les airs dont les paroles et la musique portent également la marque d'une inspiration artistique et mondaine. Ce sont pour la plupart d'anciens *airs de cour*, comme on le verra plus loin. Ici, la déclamation est beaucoup plus soignée, car la musique a été généralement composée exprès pour les vers. Mais les pièces de ce genre qui ont été admises dans le recueil de Ballard devaient à leur simplicité et à leur tour naturel une célébrité qui les rapprochait en quelque sorte des airs proprement populaires. D'ailleurs toutes ces mélodies ont un air de famille: elles reproduisent, à peu de chose près, un petit nombre de procédés mélodiques et harmoniques. Plusieurs font songer à ces airs «de Pieces rapportées» que Bacilly défendait avec un dédain de l'invention bien représentatif de l'esprit du 17e siècle[4]).

Ces trois grandes classes d'airs, dont la deuxième est la plus nombreuse, révèlent encore ici le mélange de l'influence mondaine et de l'influence populaire, celle-ci plus importante dans la musique qu'elle n'était dans la poésie. En considérant les «brunettes» sous un autre aspect, du seul point de vue

1) I, 107.

2) II, 280. La «chanson à danser» est en sol mineur. D'ailleurs la ressemblance se borne à la première partie de l'air: il n'était pas rare que l'on empruntât à plusieurs airs différents les phrases musicales que l'on voulait adapter à des paroles nouvelles. (Voir plus bas ce qui concerne les airs «de pièces rapportées»).

3) Montéclair, *Brunetes anciènes et modernes*, Paris, Boivin, s. d. (*Préface*).

4) «Un air ne doit pas estre censuré pour estre *de Pieces rapportées*, ou si vous voulez emprunté des autres Airs; car outre qu'on ne peut rien dire qui n'ait esté dit, et que toute la Musique ne roule que sur six ou sept Nottes, on croit souvent un Chant emprunté, qui ne l'est point dans l'intention de l'Autheur, qui bien qu'il ait tombé dans la mesme pensée qu'un autre, ç'a esté sans le sçavoir . . . et je le repete encore, que quand mesme cela seroit, il vaut souvent mieux copier sur ce qui est bon, que de vouloir mal à propos faire l'Original et l'Inventeur» (*Remarques sur l'art de bien chanter*, p. 108—109).

musical, on trouve une division d'un autre genre, qui rappelle un peu le double caractère, sentimental et gaulois, que nous avons découvert dans les paroles.

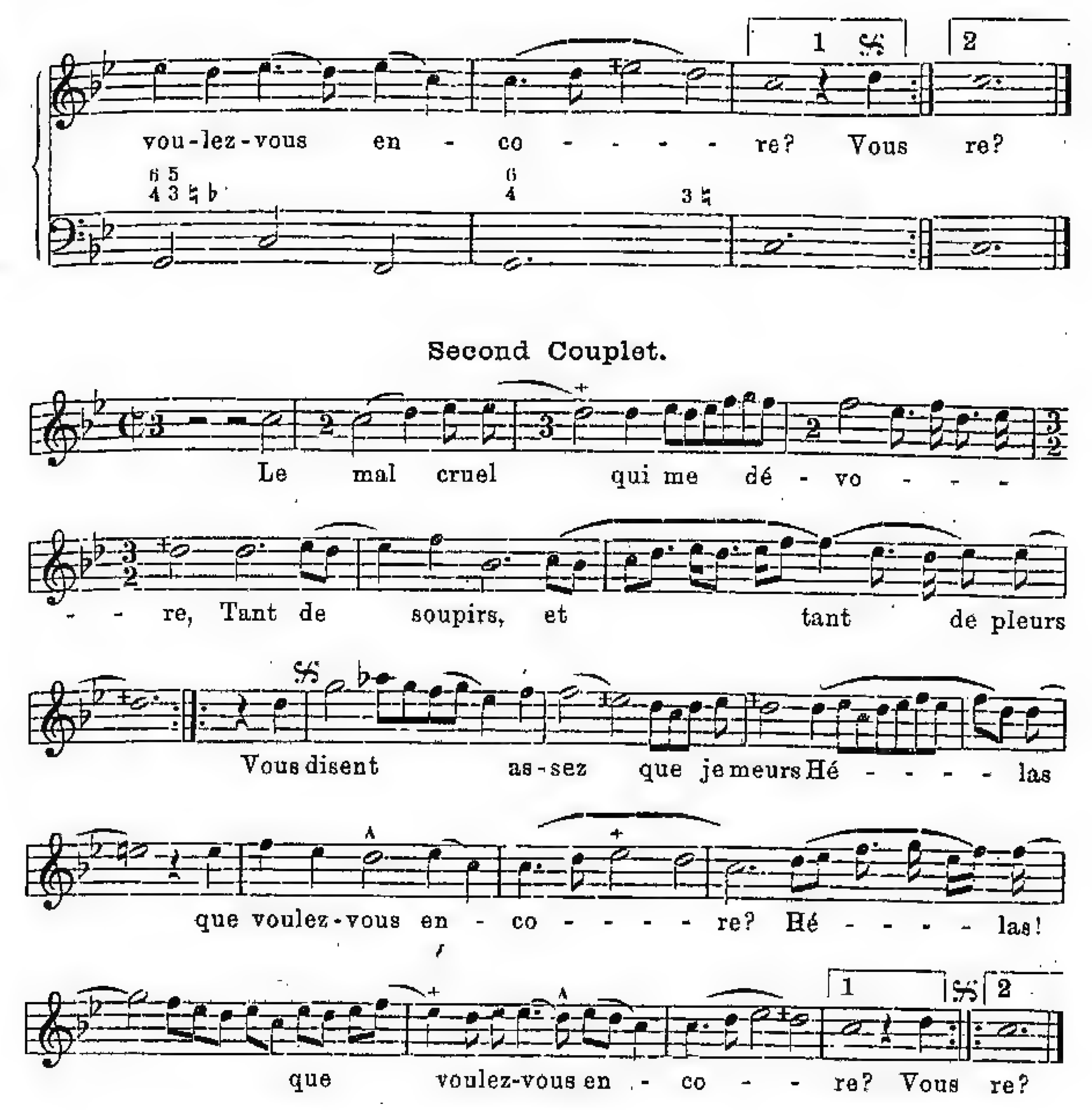
Il faut distinguer parmi les «brunettes» entre les airs lents et les airs plus rapides, entre les airs déclamés et les airs rythmés, ou, comme Ballard les appelle dans l'*Avertissement* de son recueil, entre les «airs simples et passionnés» et les «airs de mouvement».

Les «airs simples et passionnés» appartiennent presque tous à la dernière des trois catégories énumériés plus haut: paroles et musique mondaines. On y retrouve la déclamation sobre et nuancée des airs de cour, avec ses inflexions langoureuses, avec sa ligne mélodique toujours noble, mais un peu monotone, où se pâme çà et là quelque intervalle de quinte diminuée. Nul langage musical ne pouvait mieux convenir aux madrigaux précieux où se complaisaient les «honnêtes gens» du grand siècle. En voici un exemple[1]):

Beaux yeux que j'aime et que j'a - - do - - - - - - re, Ah! que me dit vô-tre lan-gueur? [2]) gueur? Vous ay-je pas donné mon cœur? Hé - - - las! que vou-lez-vous en - co - - - - - re? Hé - - las! que

1) II, 128—131.

2) Les signes v, ʌ, indiquent le *port de voix*, ascendant ou descendant. Le signe +, plus usuel, marque, comme on sait, le *Tremblement*.



On remarquera que le second complet est orné de toutes sortes de variations et de passages: c'était ce qu'on appelait le «double», par opposition au premier qui était le «simple» [1]. Le premier couplet n'est qu'un crayon nettement dessiné; le double y ajoute, comme des touches de couleur, tous ces passages que les Allemands nomment précisément *Koloraturen*. «Tout le Monde convient que le moins qu'on peut faire de Passages dans un premier Couplet, c'est le mieux, parce qu'asseurément ils empeschent que l'on n'entende l'Air dans sa pureté, de mesme qu'avant que d'appliquer les couleurs qui sont en quelque façon dans la Peinture ce qu'est dans le Chant la Diminution, il faut que le Peintre ait premierement dessigné son Ouvrage, qui a

1) C'est un peu dans ce sens qu'il faut prendre l'expression «airs simples et passionnés». Les «doubles» ou «diminutions» étaient d'usage absolument courant au 17e siècle. Les seconds couplets, dit Bacilly (p. 205) «sont remplis de *fredons*, *roullemens*, *broderie*, qui sont les termes vulgaires, dont les véritables noms sont *Passages* et *Diminutions*, que l'on peut appeller synonimes».

quelque rapport avec le premier Couplet d'un Air»[1]. Toutes ces fioritures qui viennent se mêler à la déclamation «passionnée» ne sont-elles pas analogues à la préciosité qui subtilise le sentiment? Aussi bien étaient-elles en partie, comme la préciosité, d'origine italienne. Bacilly semble croire que le genre du double a été créé de toutes pièces par «Monsieur le Bailly, à qui l'on doit la premiere invention des Passages et Diminutions»[2]. Lecerf, parlant du dédain de Lulli pour les doubles, montre bien qu'ils étaient considérés comme une mode importée d'Italie. «Tout Italien d'origine qu'il était, il avoit si peu de goût et de talent pour les doubles, que, quand il avoit la condescendance d'en mettre quelqu'un dans ses Pièces, il le faisoit faire par son beaupere Lambert . . .»[3]. Et ailleurs: «Lulli étoit ennemi des doubles, des passages, des roulements et de toutes ces *précieuses* gentillesses, dont les Italiens sont infatuez»[4].

Avec leur élégance noble, leur déclamation langoureuse et leurs doubles maniérés, les «airs simples et passionnés» exprimaient à merveille la sentimentalité un peu conventionnelle des madrigaux inspirés par l'*Astrée* et par les Italiens. La veine gauloise au contraire, le réalisme et la légèreté en matière d'amour, se traduisent dans la mélodie alerte et le rythme dégagé des «airs de mouvement».

Ceux-ci sont en général d'origine ou d'allure populaire: ils peuvent rentrer presque tous dans les deux premières catégories de la division précédente (airs populaires et paroles populaires; airs populaires et paroles mondaines). Ici la musique est au premier plan; les paroles sont composées le plus souvent après elle et exprès pour elle. La plupart de ces «airs de mouvement» paraissent être d'anciens airs de danse auxquels on a adapté des couplets, des *Canevas*, comme on disait alors. Bacilly nous apprend[5] que les canevas «ne se font d'ordinaire que sur des petits Airs de mouvement, ou sur des Chansons qui ont leur mesure reglée; je veux dire sur des Menuets, des Courantes, des Bourrées, des Sarabandes, et autres Pieces que l'on compose premierement pour les Instrumens (entr'autres sur le Violon), puis ensuite chacun y fait de ces sortes de *Canevas*, qui sont des Paroles que l'on pourroit nommer à bon droit des *Paroles Oyseuses* . . .» Parfois l'adaptation est si parfaite et les vers si joliment tournés que l'on peut à bon droit se croire en présence d'une œuvre d'art originale. C'est le cas d'une ravissante petite pièce que je ne puis m'empêcher de reproduire en entier[6]:

1) Bacilly, *Remarques* . . . p. 224.

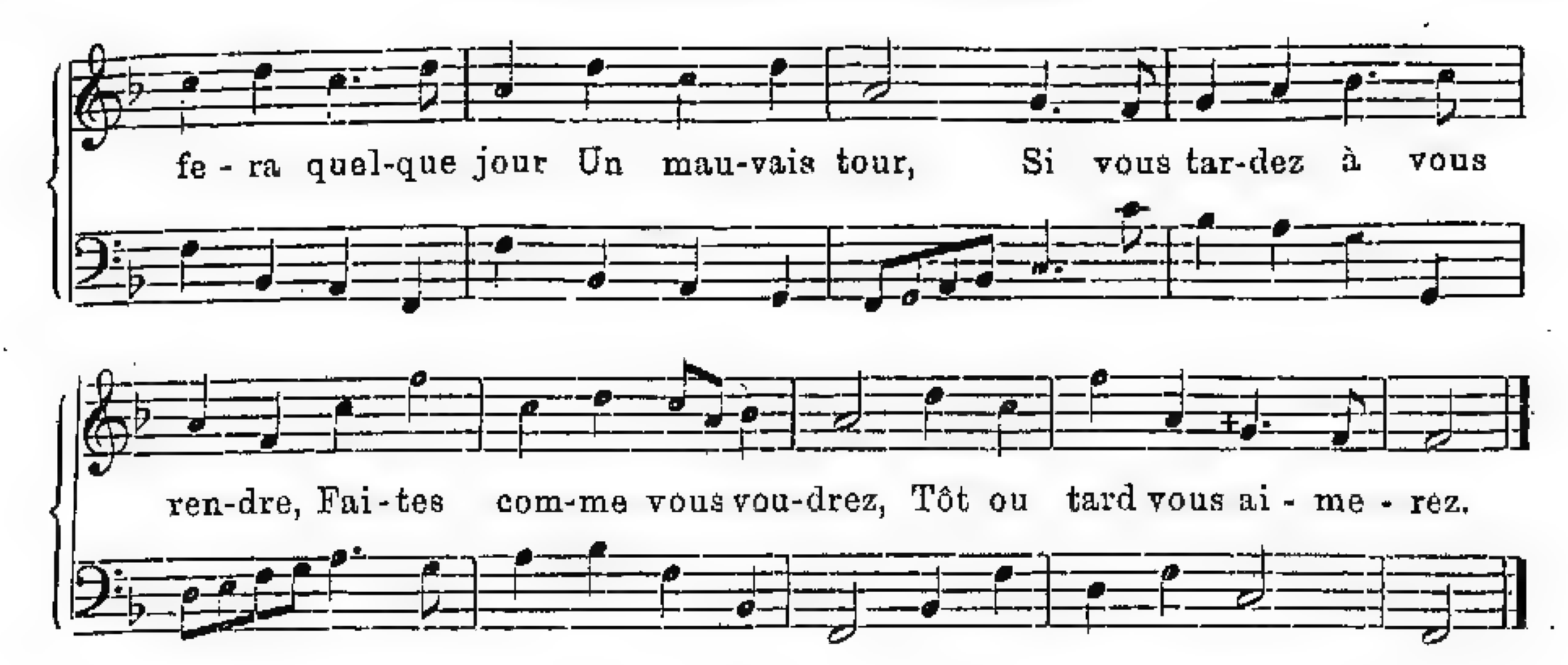
2) *Remarques* . . ., p. 225.

3) *Comparaison* . . ., II, 24.

4) *Comparaison*, III, 183. Gagliano, dans la préface de sa *Dafne* (1608) dénonçait déjà l'abus des «*Gruppi, Trilli, Passagi, Esclamazioni*».

5) *Remarque*, p. 116.

6) II, 219—221. Voyez aussi la jolie «Sarabande» que M. Henry Expert a rééditée dans ses *Chansons mondaines*: «Le printemps Ramène la verdure» (III, 216).



Deuxième couplet.

Sans faire la rencherie
Philis, rendez-le content.
Bien qu'il ne soit qu'un enfant
Sçachez pourtant
Qu'on doit craindre sa furie,
Faites come vous voudrez,
Tôt ou tard vous aimerez.

Troisième couplet.

Quittez vôtre humeur mutine,
Rangez-vous de son côté:
Jamais nul n'a resisté
Qu'il n'ait dompté
Par sa puissance divine;
Faites comme vous voudrez,
Tôt ou tard vous aimerez.

Quatrième couplet.

Si malgré vôtre jeunesse,
Vous méprisez son ardeur:
Craignez, pour vôtre malheur,
Que ce Vainqueur
Dans vos vieux ans ne vous blesse.
Faites comme vous voudrez,
Tôt ou tard vous aimerez.

Quelques brunettes du recueil de Ballard se présentent sous la forme de duos et de trios. Ce sont en général des «airs de mouvement». La déclamation des airs «passionnés» ne se prêtait guère à une exécution d'ensemble, d'autant que ces duos et trios sont presque toujours écrits en contrepoint note contre note, comme il convenait à un recueil d'airs «faciles à chanter» [1]. Les paroles n'en sont nullement modifiées: elles sont reproduites exactement par les diverses parties, et il est admis que c'est une seule personne qui s'exprime par ce double ou triple chant, comme dans la musique madrigalesque du 16e siècle.

Les airs à voix seule, qui sont de beaucoup les plus nombreux, ont une basse-continue, généralement chiffrée, tantôt indiquant simplement l'harmonie, tantôt traitée de façon plus artistique et agrémentée de figurations. Cette basse permettait de les accompagner sur le clavecin ou sur le théorbe. On pouvait aussi se contenter de faire doubler le chant par une flûte: «rien

1) Pourtant on trouve à la p. 141 du t. I un trio de facture artistique, en contrepoint fleuri agrémenté d'imitations («Ne revenez plus Lisette»).

n'est si touchant que d'entendre ces petits airs par une belle voix accompagnée à l'unisson par une flûte traversière . . .» [1]). Très souvent on chantait sans aucune espèce d'accompagnement ou, comme on disait alors, «à la cavalière». «On sçsait que l'accompagnement aide et adoucit la voix: Cependant une belle voix, qui n'est point accompagnée, ne devient pas insupportable, au contraire il arrive souvent que cette espèce de négligence ne lui nuit point: il y a des moments où l'accompagnement est presque incommode. La conversation languit: on prie quelqu'un de chanter un Air, on l'écoute et on recommence à causer. S'il avoit proposé d'envoyer chercher une Basse de Viole, on se seroit séparé. A la fin du repas, dans l'émotion où le vin et la joie ont mis les conviez, on demande un Air à boire à celui qui a de la voix: l'accompagnement auroit là quelque chose de gêné, qui seroit hors de saison . . . Nos François les plus amoureux de leur voix ne font pas non plus difficulté de chanter . . . sans Thuorbe et sans Clavessin, et, pour me servir des propres mots de Bacilly, c'est faire le précieux ou la précieuse de se piquer de ne point chanter sans Thuorbe» [2]).

Même sans accompagnement, les brunettes, toutes simples, qu'elles sont, pouvaient permettre au chanteur habile de montrer toutes les finesses de son art. Et naturellement cela est surtout vrai des airs «passionnés». Il est curieux de noter que dans le recueil de Ballard, qui est en somme une édition populaire, les «agréments du chant» sont assez soigneusement marqués. Exécuter avec précision et pureté toutes ces petites notes d'ornement, qui n'étaient pas même exclues du premier couplet, en introduire d'autres aux endroits où l'on voulait corser l'expression, fondre le tout en une déclamation juste et touchante, il y avait là de quoi exercer l'habileté des virtuoses eux-mêmes. Si l'on veut se rendre compte de l'importance qu'on attachait alors à la bonne exécution des agréments, qu'on lise les chapitres où Bacilly, dans ses *Remarques sur l'art de bien chanter*, traite «Du port des voix», «Des Cadences et tremblemens», «De l'accent ou aspiration», «Du doublement du gosier et du soutien des finales». L'exécution, écrit-il, «est un talent que j'ose dire plus rare et plus singulier que celuy dé la Composition» [3]) et elle consiste à savoir donner à un chant «les ornemens nécessaires». A côté des ornements usuels et communément marqués, il en est une foule d'autres dont le maître enseigne l'usage et dont le goût seul règle l'emploi. C'est justement à propos des brunettes que Montéclair nous l'apprend. «A l'égard des autres agrements comme *Pincés*, *sons enflés*, *adoucis*, *unis*, *vacillés*, *martelés*, *continués*, *coupés ou perdus*, *presque imperceptibles*: *vifs*, *langoureux*, *amoureux*, *plaintifs*, etc., ils causeroient de la confusion si on les marquoit tous par des signes particuliers. C'est le gout et le maître qui enseigneront les endroits où il faudra les observer» [4]).

Il n'y a pas lieu d'examiner ici plus en détail ces divers agréments du chant; ce serait vouloir traiter, à propos d'un point particulier, toute la question de l'ornementation vocale au 17e siècle. Il est préférable de compléter ce petit essai par quelques recherches sur la provenance et sur l'histoire de nos chansons; recherches nécessairement incomplètes, limitées à quel-

---

1) Montéclair, *Brunetes anciènes et modernes*, 1er Recueil, préface, p. II.
2) Lecerf, *Comparaison* . . ., III, 100—101.
3) *Remarques* . . ., p. 131.
4) *Brunetes anciènes et modernes*, Premier recueil, préface, p. IV.

ques sondages, car elles partent sur une matière si vaste qu'elles pourraient être, à elles seules, l'objet de tout un livre.

* * *

Le recueil de Ballard ne contient aucune référence; pas une seule fois, au cours de ces trois volumes on ne trouve cité le nom d'un musicien ni d'un poète. Les contemporains s'en plaignaient déjà: Lecerf voudrait un recueil d'airs qui «n'eût point les defauts du recueil des Brunettes de Ballard», «qu'on marquât les noms des Auteurs de chaque Air, les noms des Auteurs des paroles, et s'il y avoit moyen, en quel tems et en quelle occasion l'Air a été fait» [1]. On pense si nous regrettons nous aussi, et encore plus que Lecerf, la négligence de Ballard. Elle s'explique pourtant par les sources où il a puisé et par l'esprit dans lequel il a composé son recueil. Il s'est surtout servi de copies manuscrites recueillies dans le public [2] et auxquelles il a retranché ou ajouté selon son goût. «On n'a pas apporté moins d'exactitude à l'Impression des Paroles, qu'on trouvera purgées d'un nombre infini de fautes qui s'étoient glissées dans les copies qui en ont couru. Entre les differents Couplets, on en a fait choix des plus connus et de ceux qui renfermoient quelque sel, et quelque agrément: Pour les autres qui ne signifioient rien, ou dont le stile et les pensées étoient fades et ennuyeuses, on a cru les devoir supprimer. D'ailleurs, lorsqu'il s'est rencontré des Airs d'un seul couplet assez agreables pour être repetez, on y a joint de nouveaux Couplets, qui en sont une suite naturelle . . .» [3].

Pour tout détail sur la provenance des brunettes, Ballard se borne à signaler «leur ancienneté». Plusieurs de ces airs remontent en effet aux premières années du 17e siècle et même au-delà [4]. Mais il faut les chercher sous d'autres noms. Au début du 17e siècle, plusieurs des chansons de l'*Astrée* se chantaient sur les airs des *villanelles*, si fort à la mode sous le règne d'Henri IV [5]. Ces villanelles ou chansons champêtres, que Lecerf a assez de peine à définir exactement, ont le plus grand rapport avec nos brunettes. Dans un Recueil de Bacilly [6], on trouve plusieurs «vilanelles» qui sont reproduites dans les volumes de Ballard. De ce nombre est *Le beau berger Tircis*, la fameuse chanson dont le refrain, comme on l'a vu plus

---

1) *Comparaison* . . ., III, 266—267.

2) «. . . on prie ceux qui s'intéressent à ce qui regarde le goût public, de vouloir bien communiquer ce qu'ils jugeront digne d'entrer dans le second Volume, qu'on espere imprimer dans peu» (*Avertissement* du 1er Volume).

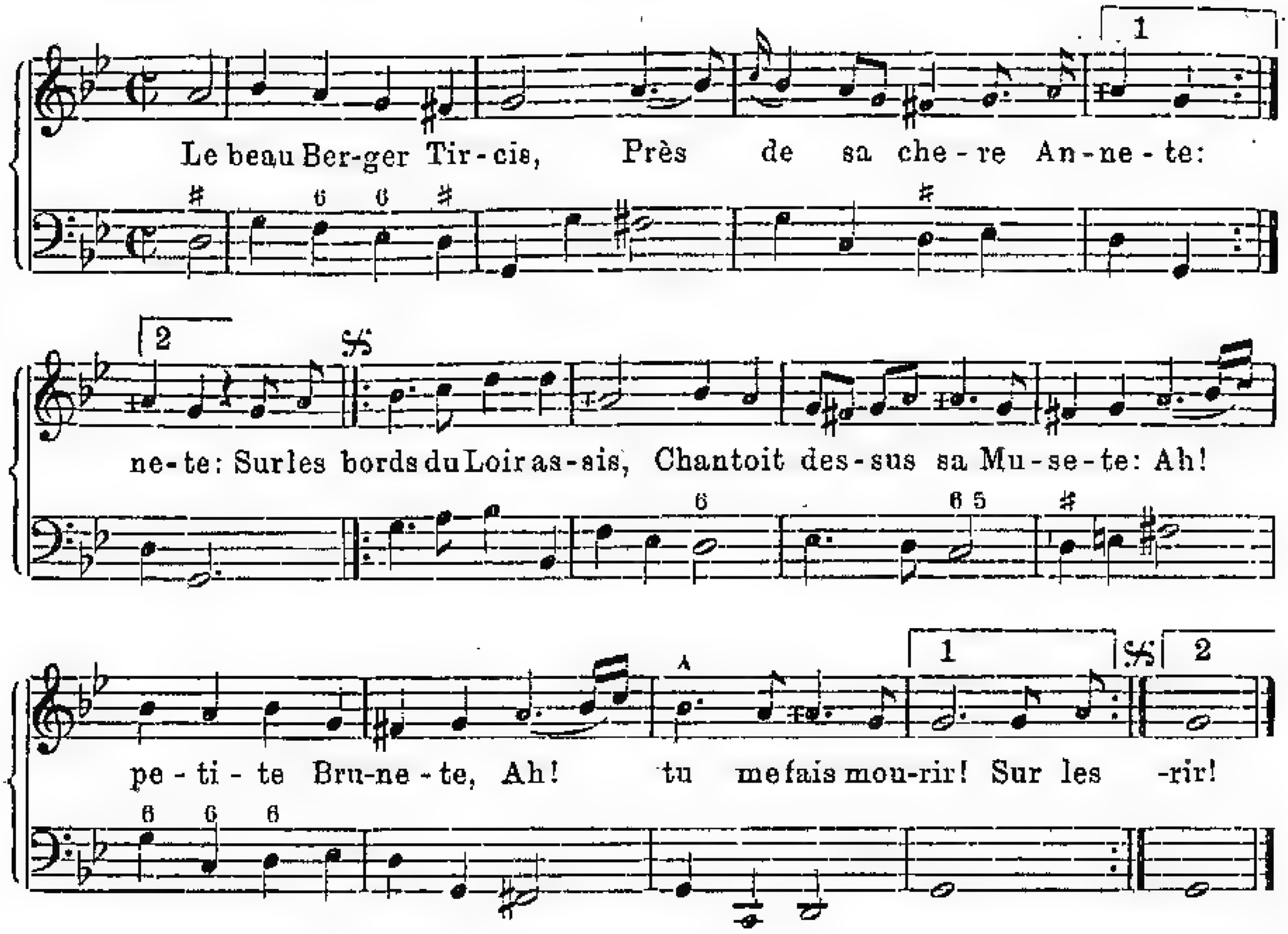
3) *Avertissement* du 1er Volume.

4) «Si je joue à ma fenêtre un air de Pont-Neuf, *une brunette du temps d'Henri IV*, tout le monde s'arrête. Si je fais entendre un air nouveau, quel qu'il soit, les Parisiens passent leur chemin sans y prêter la moindre attention». Ces paroles, attribuées au flûtiste Descoteaux, sont citées sans référence par Moland dans son édition de Molière (*Bourgeois Gentilhomme*, I, 2, p. 125, n.).

5) Lecerf, *Comparaison* . . ., III, 97. De La Croix, *Art de la poësie* . . . (Lyon, 1694), p. 312.

6) *Recueil des plus beaux vers qui ont esté mis en chant* . . ., Paris, 1661, in-12. Voici quelques concordances fournies par le tome I: p. 48: *Aimable solitude*, «vilanelle» (Ballard, II, 1); — p. 270: *Le beau berger Tircis*, «vilanelle» (Ballard, I, 1); — p. 266: *La bergere Annette*, «Vilanelle de Mr du Vivier» (Ballard, I, 26); — p. 272: *L'amour qui me presse*, «vilanelle paroles de M. de Charleval», (Ballard, II, 60).

haut, a mis à la mode le terme de «brunette». Cet air type mérite d'être reproduit; le voici d'après le texte de Ballard [1]:



Cet air paraît remonter pour le moins aux premières années du 17e siècle. Deux recueils de 1631 montrent qu'il était considéré à cette époque comme un air connu. Dans l'un [2], on trouve une «Chanson nouvelle sur les amours de Philandre et de Cloris, *Sur le chant ma petite brunette*, etc.»; dans l'autre [3] une «Chanson nouvelle d'un amant, faisant l'amour en divers lieux, se plaignant des parents de sa Maistresse. *Sur le chant, la haut dans le verd pré*, etc.», avec un refrain qui est presque textuellement celui de notre brunette:

Ha, petite brunette
M'y feras tu mourir.

Cette chanson fut extrêmement populaire pendant tout le 17e siècle. Les *Vaudevilles de cour, dediez à Madame* (1666) contiennent deux vaudevilles, ma foi assez effrontés, sur l'air *Ah petite Brunette* [4]. Bacilly nous apprend que c'était une ancienne gavotte, mais qu'il convenait de la chanter avec une lenteur expressive. «Au reste je ne veux pas oublier que c'est mal à

1) I, 1—6, avec deux autres couplets variés. Le Texte original est en clef d'ut 1re ligne.

2) *Le Cabinet des Chansons plaisantes et recreatifves* . . ., Paris, 1631, pet. 8°, p. 7.

3) *L'Eslite des chansons les plus belles du temps present* . . ., Paris, 1631, in-24, p. 40. Il y a, p. 54 une *Courante des Bergers* dont un couplet commence par *Ha petite brunette*. On trouve aussi, à la p. 110 du même recueil, une *Complainte d'Astrée sur l'inconstance du Berger Hillas*.

4) Paris, Sercy, 1665—1666, t. II, p. 25 et 26.

propos reprendre celuy qui chante ces sortes de Chansonnettes, lorsque pour les rendre plus tendres, et se donner le loisir d'y adjouster les agrémens qu'il juge à propos, il les alentit, et mesme quelquefois en corrompt la Mesure; ce qui se remarque principalement dans certaines Gavottes anciennes qui veulent estre executées avec plus de tendresse, comme sont celles-cy.

L'Amour qui me presse
Cause ma langueur, etc.
Ah! petite Brunette, etc.
Ah! ma chere Maistresse, etc.» [1]).

La présence d'une ancienne danse parmi les brunettes est loin d'être un fait isolé. Beaucoup de ces chansons ne sont que des airs de danse plus ou moins bien conservés. Quelques sondages dans les recueils de Bacilly et de Sercy permettent de retrouver bon nombre de brunettes désignées sous les noms de *sarabande*, de *menuet* et surtout de *gavotte* [2]). On apprend ainsi, par exemple, que la brunette *Dans nostre Village* (Ballard, I, 135) est une «Gavotte de Mr Couperin. Paroles de M. Bouchardeau» (Bacilly, I, 134). Les danses chantées étaient si à la mode pendant le 17e siècle que Phérothée de La Croix [3]), étudiant les différentes sortes «d'ouvrages poétiques», consacre des articles spéciaux à la sarabande, à la courante, au menuet, à la gavotte et à presque toutes les autres danses en honneur à cette époque. Lecerf assimile les brunettes à «ces . . . petits airs rustiques que nous dansons aux chansons avec les Dames, quand elles veulent bien nous le permettre, dans la gayeté et dans la liberté de la campagne» [4]). Et, en fait, le frontispice du troisième volume de Ballard représente une bergere qui danse, tandis que son berger, assis à ses pieds, lui joue du flageolet, le tout commenté par ce quatrain:

Assis sur la verte fougère,
J'anime mes tendres Chansons;
Et d'un pas leger, ma Bergere
Trace l'image de mes sons.

Les villanelles et les danses chantées peuvent donc révéler, d'une manière satisfaisante, la provenance des «airs de mouvement». Mais la plupart des airs «passionnés» sont empruntés aux anciens airs de cour, aux récits de ballet et peut-être même aux opéras. Par leur simplicité expressive autant

---

1) *Remarques* . . ., p. 106—107.

2) Voici quelques concordances tirées du tome premier du *Recueil* de Bacilly, cité plus haut: p. 18: *Amarillis je renonce à vos charmes*, «Sarabande» (Ballard, III, 108); — p. 52: *Belle et charmante brune*, «Gavotte» (Ballard, I, 148); — p. 219: *J'aime un brun depuis un jour*, «gavotte» (Ballard, I, 74); — p. 226: *J'avois juré de n'aimer de ma vie*, «sarabande» (Ballard, III, 228); — p. 245: *L'autre jour ma Cloris* «Gavotte de M. de Bouillon. Paroles de M. de Bouillon» (Ballard, I, 159); — p. 249: *L'amitié que j'ay pour vous*, «Gavotte» (Ballard, III, 251); — p. 248: *Lorsque pour me contenter*, «Gavotte» de Bacilly (Ballard, III, 243). — De même dans les *Airs et Vaudevilles de cour* (Paris, Sercy, 1665); — p. 167: *Il vous baise à la bouche*, «Menuet» (Ballard, I, 79); — p. 174: *Lorsque Philis est à mes vœux contraire*, «Sarabande» (Ballard, III, 117).

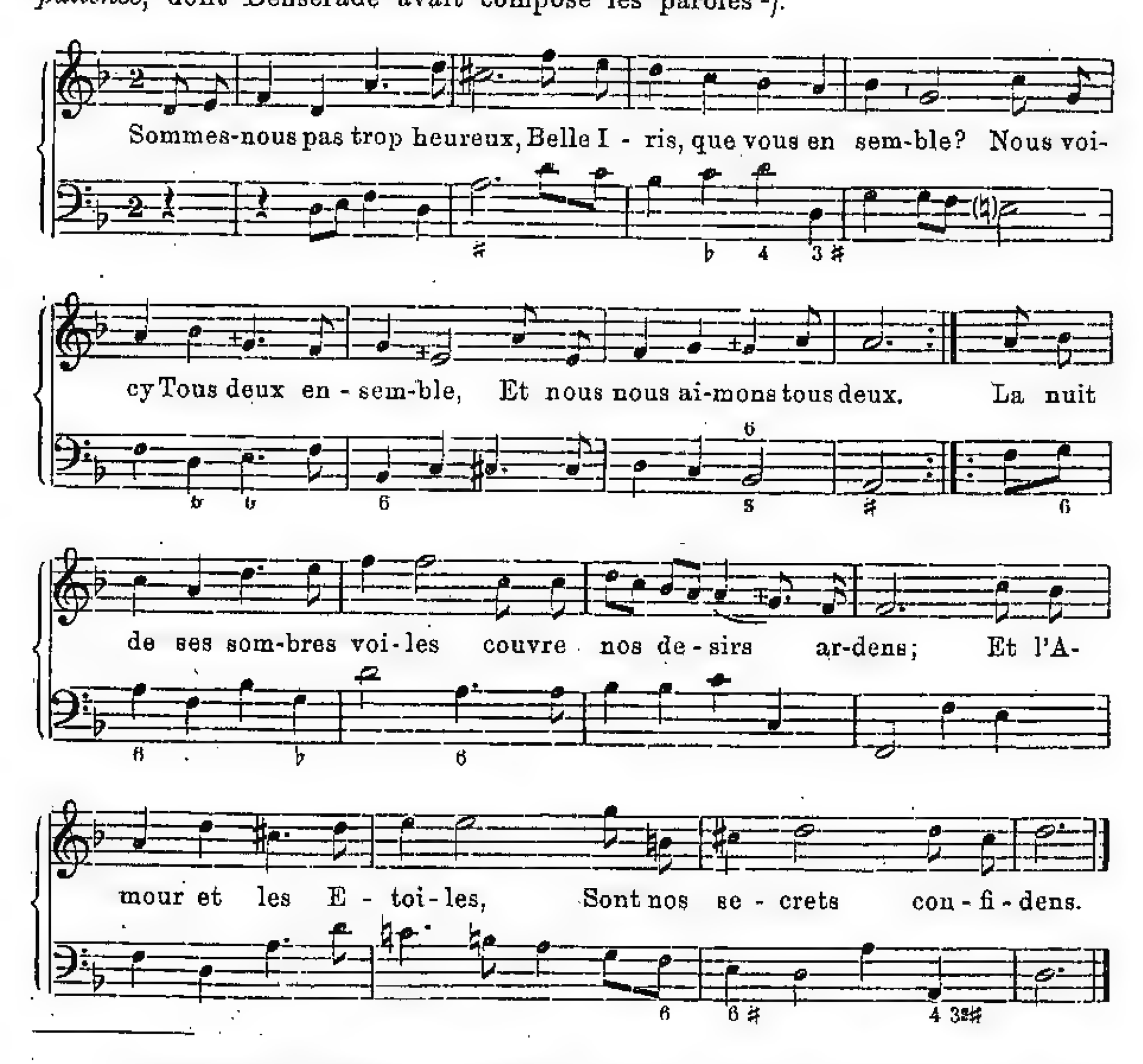
3) *L'art de la poësie françoise et latine* . . ., Lyon, 1694, in-12.

4) *Comparaison* . . ., II, 41.

que par leur sujet pastoral, certains airs de cour de Boesset sont de véritables brunettes. On peut en juger par ces simples vers:

Un jour Amarile et Thirsis
Sur la rive du Loir assis,
D'une redite mutuelle,
Disoyent en gardant leur troupeau,
O Dieux! que ma bergere est belle,
O Dieux que mon berger est beau [1].

Le recueil de Ballard contient plusieurs airs du célèbre Lambert, le beau-père de Lulli et notamment l'air *Beaux yeux de Climène*, qui jouissait à la fin du 17e siècle d'une réputation universelle. Naturellement Lulli lui-même y est représenté, ne serait-ce que par cet admirable récit du *Ballet de l'Impatience*, dont Benserade avait composé les paroles [2].



1) *Airs de cour, et de differents autheurs*, 2e livre, Paris, Pierre Ballard, 1623, p. 29.

2) *Recueil des Ballets de feu Monsieur de Lully*, six volumes manuscrits (Bibl. Nat. Vm6 1), t. II, f. 3 vo. Ballard, III, 114. Le texte de Ballard, que je transcris ici, est écrit en clef d'ut 1re ligne.

Second couplet.

Mon cœur est sous vôtre loy
Et n'en peut aimer un autre,
Laissez-moy voir dans le vôtre
Ce qui s'y passe pour moy.
La nuit est calme et profonde,
Nul ne vient mal-à-propos;
Le repos de tout le monde
Assûre nôtre repos[1]).

Cet air, de facture si artistique, était devenu à la fin du siècle assez populaire pour pouvoir servir de timbre à un noël chanté en patois bourguignon[2]). Ainsi se formaient peu à peu les «brunettes», comme une sorte de genre à part. Les airs composés par un Lulli devenaient aussi familiers au peuple que les chansons du terroir; les anciennes gavottes ralentissaient leur rythme en faveur d'une expression nouvelle; l'inspiration artistique et l'inspiration populaire s'unissaient et se confondaient parfois dans leurs productions les plus achevées. Sans doute les vives chansons pouvaient aussi conserver leur fougue roturière et les airs de cour leurs précieuses langueurs; mais si la chanson avait assez de grâce décente et l'air de cour assez d'expression naturelle pour conquérir une égale popularité, l'une et l'autre prenaient rang parmi les brunettes, qui évoquent ainsi sous son double aspect la société du grand siècle finissant.

Car il serait trop simple de dire que les brunettes sont un assemblage disparate de chansons prises un peu partout. Le mot, qui fait fortune, les divers recueils qui suivent celui de Ballard montrent bien que nous sommes en présence d'une réalité spéciale. Dans la collection intitulée *Recueil d'airs sérieux et à boire*, qui parut chez Ballard de 1695 à 1724, on commence à trouver en 1706 (p. 194), puis en 1708 (p. 238) la mention «*Vaudeville dans le goût des Brunettes*» donnée comme sous-titre à un «air-sérieux». Dès 1709 on trouve plusieurs «airs sérieux» désignés par le simple mot de «brunette»; depuis cette époque jusqu'à la disparition du recueil en 1724, on rencontre presque chaque année des airs portant ce titre; la dernière année en contient trois (pp. 8, 82, 114). On en retrouve couramment dans le recueil qui fit suite au précédent, les *Mélanges de Musique Latine, Française et Italienne* (1725—1731).

Les petits volumes de Ballard paraissent avoir eu plusieurs éditions. Du moins lit-on dans le *Recueil d'airs sérieux et à boire*, à la table du mois de mai 1719: «L'on vient de réimprimer le second volume des Brunettes et Chansons à danser». Dandrieu, à la suite de ses *Principes de l'Accompagnement du Claveçin*[3]) reproduit 18 brunettes empruntées à Ballard et il s'en explique ainsi: «Pour ne rien omettre de ce qui peut rendre cet ouvrage non seulement utile, mais même agréable, j'ai choisi entre les Petits airs connus sous le nom de Brunettes ceux qui m'ont paru les plus naturels et les plus gracieux; je les ai rangés par suites selon l'ordre des notes, et j'y

1) Ballard donne encore deux autres couplets qui ne se trouvent pas dans le ballet.

2) Gui Barôzai, *Noei borguignon*, 4e éd. Dijon, 1720, p. 23. Septième noël (composé en 1701) «Su l'Ar: *Sommes-nous pas trop heureux*».

3) Paris, Foucaut, s. d. (1719), folio obl. — 2e éd. en 1727, 3e éd. en 1777.

ai fait des Basses nouvelles . . . Je ne crois pas qu'il soit nécessaire de rien dire ici pour me justifier d'avoir préféré les Brunettes à toute autre espèce de Musique, car outre qu'elles conviennent parfaitement à mon dessein par leur simplicité, c'est un bien commun que personne n'a le droit de réclamer. D'ailleurs le goût du Public pour ces Petits Airs auxquels la naïveté et la délicatesse tiennent lieu des graces de la nouveauté, semble m'autoriser suffisamment» (p. 4). Vers la même époque Montéclair publie ses «*Brunètes Anciènes et Modernes*, Apropriées à la Flûte traversière . . . qui peuvent aussi se jouer sur la Flûte à Bec, sur le Violon, Haubois et Autres Instruments»[1]). Il ne se contente plus de transcrire le texte de Ballard: il nous apprend qu'il est remonté aux sources anciennes et qu'il a composé lui-même plusieurs des airs de son recueil. «Comme les parolles insinuent le gout des Brunettes et que cette sorte de Musique pouvoit paroître platte sans leur secours, j'y ai joint le premier couplet des paroles anciennes; ceux qui desireront chanter les autres couplets et les doubles, les trouveront dans 3 tomes in douze que Mr Ballard a fait imprimer avec beaucoup de soin sous le titre de Brunettes, mais comme il n'a eu en vüe que le chant, il a esté obligé de les noter par les clefs propres aux voix, sur lesquelles la plupart de ceux qui apprennent à joüer des instruments ne peuvent exécuter faute de sçavoie la transposition. C'est ce qui m'a determiné, pour leur satisfaction, et pour approcher le plus qu'il est possible de l'origine des Brunettes, de les chercher dans de vieux manuscrits et de le mettre par la clef convenable. J'ay retouché les basses pour les rendre un peu plus regulieres et enfin j'ay composé quelques airs dont les chants anciens m'ont paru insipides ou mal exprimés». (Préface, p. II). Ballard lui-même transcrit pour les instruments plusieurs de ses brunettes dans les deux volumes intitulés «*Duo choisis de Brunettes, de Menuets, et d'autres Airs*»; melez de musettes et de sonates, Propres pour la Flute et le Hautbois; . . . les Airs peuvent encore servir de Leçons à ceux qui apprennent à chanter»[2]). L'*Avertissement* témoigne de la vogue de ces petits airs, qui ont eu, dit-il, «le sort dont je m'étois flatté, tant auprès de ceux qui chantent, que de ceux qui jouent des Instruments, particulierement de la *Flute* et du *Hautbois*». On pourrait citer encore d'autres transcriptions instrumentales des brunettes, par exemple les *Brunettes pour deux flutes*, publiées chez Ballard par Louis Hotteterre, les «*Brunettes ou Petits Airs à II Dessus*, à l'usage de ceux qui veulent apprendre à jouer de la Flûte-traversiere»[3]), les deux volumes de Blavet, intitulés *Recueil de Pieces, Petits Airs, Brunettes, Menuets, etc. Avec des Doubles et Variations, Accomodé pour les Flutes travers., Violons, Pardessus et Viole etc.*[4]).

Ces recueils destinés aux instruments ne prouvent nullement que les chanteurs aient délaissé les brunettes. La plupart contiennent les paroles, ou du moins les premiers couplets. D'ailleurs les livres de Ballard sont dans toutes les mains, rendus souvent inutiles par les copies manuscrites et par la simple transmission orale. Au surplus, il ne serait pas impossible de trouver encore d'autres publications de brunettes chantées. Les recueils d'airs de Cochereau, de Renier, de de Bousset, de Bouvard en contiennent

1) *Premier Recueil*, Paris, Boivin, s. d., 4° obl. — Je n'ai pas trouvé de second recueil.

2) 2 vol. in 4° obl., Paris, Christophe Ballard, 1728 (1er livre) et 1730 (2e livre).

3) Paris, Boivin et Leclerc, 1725. Par R x x. Les emprunts à la tradition populaire y sont plus fréquents que chez Ballard.

4) Paris, Boivin, s. d. (1740), 2 vol. 4° obl.

un certain nombre. Le musicien lyonnais Rippert publie en 1722 des *Airs de brunettes mis à deux dessus sans basse et Noëls dans le même genre* [1]). Enfin, vers 1760, Albanese met encore trois «brunettes» dans son *Ve Recueil de Duo à voix égales Romances, Brunettes, Ariettes Françaises et Italienne et une Cantate de Gio. Battista Pergolese* [2]).

Ce titre, où nos «brunettes» voisinent avec Pergolesi, est particulièrement significatif. Il nous amène à noter, pour finir, le caractère le plus important et la véritable portée de ces petits airs. Les brunettes représentent, en face de l'invasion italienne, la musique française traditionnelle. Leur âge héroïque, ce n'est pas le 17e siècle, où, connues sous des noms divers, elles jouissent d'une faveur sans partage; c'est cette première moitié du 18e siècle, où, groupées sous un même nom, et représentant les qualités distinctives de la race, elles luttent contre l'italianisme.

L'engoûment pour l'opéra vers 1680 semblait devoir les faire oublier. Un personnage du *Entretiens galants* (1681) constate qu'«on faisoit, il n'y a pas longtemps un plus grand nombre de petites chansons. — On en fait encore beaucoup, repliqua Berelie, mais on en chante fort peu. Les airs de l'Opera sont à la mode, chaque chose a son temps» [3]). En réalité, elles s'étaient, dès l'origine, introduites dans l'opéra: l'œuvre dramatique de Lulli en contient un assez grand nombre et les «airs tendres», les «gavottes tendres», les «menuets tendres» qu'on rencontre si souvent dans les opéras de Rameau et de ses contemporains sont de véritables brunettes. «On voit des Brunettes dans les Opéra«, dit le *Dictionnaire de Trévoux*. Aussi les brunettes font-elles cause commune avec l'opéra français dès la première querelle de l'italianisme.

Elles se constituent en genre distinct au moment où les cantates et les sonates italiennes commencent à compter en France des amateurs passionnés, c'est-à-dire vers 1700. Un curieux *Duo sur la Musique Ancienne et Moderne*, publié 25 ans après, nous montre encore les deux camps en présence: d'un côté les brunettes et l'opéra français, de l'autre les cantates et les sonates,

Rengaînez vos Brunettes,
Vieux Penards à lunettes,
Amateurs d'Operas,
N'en êtes-vous point las?
Ecoutez nos Cantates,
Ainsi que nos Sonates,
Tin Tin Tin Tin Tin Tin
Tin Tin Tin Tin Tin Tin.

Ecoutez nos Cantates
Ainsi que nos Sonates,
Si cela n'est pas beau,
Au moins c'est du nouveau.
Vous voulez qu'on exprime,
Mais pour nous c'est un crime,
Tin Tin Tin Tin Tin Tin.
Tin Tin Tin Tin Tin Tin

Aujourd'huy le grand bruit
L'emporte sur l'esprit [4]).

---

1) Paris, Boivin, 1722, in-fo. — Dans un manuscrit du 18e siècle conservé à la bibliothèque de l'Arsenal (ms. 6796), on trouve des «brunettes béarnoises» (f. 1—8).

2) Paris, Le Menu, s. d., in-fo. Le genre «brunette» se maintiendra quelque temps encore dans la seconde moitié du 18e siècle, jusqu'au moment où il se confondra avec le genre «romance». (v. Fréron, *Année littéraire*, 1767, p. 135). En 1798 et encore en 1814, le *Dictionnaire de l'Académie* reproduit de l'indication de 1740: «On appelle *Brunettes* de petites chansons tendres et faciles à chanter». Mais en 1835 le mot est hors d'usage: «Il se disait autrefois de petites chansons tendres et sur des airs faciles à chanter».

3) Voir aussi La Fontaine, *Epître à Nyert* (1677).

4) *Meslanges de musique Latine, Françoise et Italienne*, Paris, Christophe Ballard,

Dans la querelle entre lullistes et ramistes, les partisans de Lulli opposeront les brunettes aux nouveautés de Rameau, suspectes d'italianisme. «Les paroles d'une brunette sont pleines de sentiment; ce sentiment est soutenu par l'expression du chant: il y a un caractère d'ingénuité, de naturel qui charme encore quelques personnes, bien plus que tout l'art et tout l'apprêt des chants nouveaux. J'avoüe que je pense de même. Je préfère le sentiment doux et tendre que j'éprouve, lorsque M. Jéliot chante un air de Lambert ou de Dubousset, à l'étonnement où il me jette par l'exécution de l'ariette la plus brillante» [1]). Les ramistes de leur côté s'irritent de ce goût souvent exclusif pour des airs qui leur paraissent manquer de caractère: «Les oreilles de la plûpart de nos François ne sont encore ouvertes qu'à des chants tendres, gracieux, doucereux, efféminés; la Brunette y asservit encore plus de cœurs qu'un caractère mâle et plein de force» [2]).

En somme, ce qui a si longtemps charmé les Français dans ces petits airs, ce sont des qualités françaises; c'est la simplicité, la clarté, l'élégance, l'expression toujours mesurée, c'est «ce caractère Tendre, Aisé, Naturel, qui flatte toûjours, sans lasser jamais, et qui va beaucoup plus au cœur qu'à l'esprit» [3]). L'esprit, toutefois, n'y perd jamais ses droits: les paroles sont toujours nettement prononcées ou entendues jamais brouillées par un débit trop rapide ni couvertes par un accompagnement trop bruyant. Or les Français ont toujours aimé la musique bien «proportionnée aux paroles» [4]). De plus, ils étaient parvenus, dans ce genre léger, à une délicatesse d'exécution qui contribuait à le leur faire aimer davantage. «Les François, dit Montéclair dans la préface de son Recueil, peuvent se vanter, à juste titre, d'estre les seuls qui possedent le veritable gout de ces petittes pièces que les autres nations nomment *Bagatelles*, par ce qu'ils (sic) sont accoutumés à des pièces souvent trop composées, et qu'ils ne peuvent absolument joüer celles-cy dont le goût simple et onctueux leur est inconnu». Les brunettes, où se résumait plus d'un siècle de musique vocale française, étaient ainsi la partie la mieux connue et la plus chère du patrimoine musical de la race, et leur influence ne se perdra jamais complètement dans notre musique. Pourtant elles représentaient trop bien le passé pour pouvoir espérer l'avenir. On commençait alors à sentir le besoin d'une technique plus riche et d'une expression plus véhémente. L'art italien faisait la conquête de l'Europe: nos vieux chants français finirent par céder devant lui.

---

année 1725, p. 194. La musique des *Tin Tin Tin* parodie certains tours mélodiques familiers aux sonates de l'époque.

1) Réponse de l'auteur de la *Lettre sur les Opéra de Phaëton et d'Hippolyte*; cité dans les *Observations sur les écrits modernes*, t. XXXIII, p. 105 (15 juin 1743).

2) *Observations sur les écrits modernes*, t. XXXII, p. 153 (30 Mars 1743). Les mots «mâle et plein de force» font sûrement allusion à Rameau.

3) Ballard, *Avertissement*.

4) Lecerf, *Comparaison* . . . II, 40—41: «Et toutes ces *Brunettes*, Monsieur, s'écria la Comtesse, tous ces jolis airs champêtres qu'on appelle des *Brunettes*, combien ils sont naturels! . . . On doit compter pour de vraies beautés la douceur et la naïveté de ces petits airs . . . Ces Brunettes sont doublement à estimer dans notre Musique, parce que cela n'est ni de la connaissance, ni du génie des Italiens, et que les tons aimables et gracieux, si finement proportionnés aux paroles, en sont d'un extrême prix».

Aus dem Bremer Musikleben im 17. Jahrhundert.

Von

Amalie Arnheim.

(Berlin-Charlottenburg.)

Während die Musikverhältnisse in Hamburg und Lübeck bereits eingehender von Sittard[1]) und Stiehl[2]) behandelt worden sind, ist eine andere der Hansestädte, Bremen, bisher in bezug auf die historische Musikforschung fast unbeachtet geblieben. Dennoch ist aber Bremen, als kleiner Staat für sich, auch was Musik und Musiker betrifft, für die historische Forschung nicht unwichtig. In Chroniken, Urkunden, Kirchenbüchern, Archivalien, in Mitteilungen der mannigfaltigen und umfangreichen gedruckten Literatur über Bremens geschichtliche und kulturelle Entwicklung findet sich ein reiches Material, das nicht nur für die Lokalgeschichte Bremens, sondern auch für die Kenntnis der Musikgeschichte Norddeutschlands bemerkenswert und interessant ist. Im folgenden soll nun, so weit es der zur Verfügung stehende Raum erlaubt, ein Bild von Bremens Musikleben bis in die ersten Dezennien des 18. Jahrh. gegeben werden, und zwar in der Weise, daß diejenigen Persönlichkeiten, die sich auch über Bremen hinaus einen Ruf erworben haben und für die allgemeine Musikgeschichte wichtig sind, eingehender berücksichtigt werden. Vom Ende des 16. Jahrh. an stützt sich die vorliegende Arbeit auf das vorhandene Aktenmaterial, so weit es zugänglich war, und benutzt die früheren und späteren gedruckten Quellen nur da, wo sie auf ihre Zuverlässigkeit hin geprüft worden sind. Es ist daher hier von einer genauen Aufzählung der eingesehenen gedruckten Literatur, die oft nur Wiederholungen einer älteren bietet, im einzelnen abgesehen worden. Ausführlicher über Bremens Musikleben handelt ein Aufsatz von Magister Müller »Versuch einer Geschichte der musikalischen Kultur in Bremen«[3]), der beachtenswertes Material bringt, für uns aber heute durch den Mangel jeder musikwissenschaftlichen Schulung mehr als Kuriosum anzusehen ist. Größere Abschnitte über Musik enthalten auch Storck's Ansichten der freien Hansestadt Bremen[4]) und Duntze's Stadtgeschichte[5]); die letztere gibt ein kurzes, gedrängtes Bild der Musikentwicklung in Bremen, aber ohne Quellenangaben. In neuster Zeit hat sich ein kurzer Aufsatz von Friedrich Wellmann[6]) in populärer Form mit dem Musikleben Bremens beschäftigt, und ich selbst gab

1) J. Sittard, Geschichte der Musik und des Konzertwesens in Hamburg, Hamburg 1890.

2) K. J. Stiehl, Musikgeschichte der Stadt Lübeck. Lübeck 1891.

3) Hanseatisches Magazin, herausgegeben von J. Smidt, Bremen 1800, Bd. III S. 112ff. — Über Magister Müller, eigentlich Dr. Wilhelm Christian Müller vgl. Eitner, Quellenlexikon Bd. VII S. 113 und Rotermund, Gelehrtenlexikon. Bremen 1818, S. 50. — Eitner's Artikel bedarf der Ergänzung und Verbesserung. 1781 erwarb Müller die Magisterwürde in Kiel. — In meinem Besitz befindet sich ein Autograph eines allgemein musikalisch interessanten Briefes Müller's vom 22. April 1827.

4) A. Storck, Ansichten der freien Hansestadt Bremen und ihrer Umgebung. Frankfurt a. M. 1822.

5) J. H. Duntze, Geschichte der freien Stadt Bremen. Bremen. 1848. 4 Bde.

6) Weserzeitung 22. Dez. 1908. Die Entwicklung der Bremischen Musikverhältnisse vom 16.—20. Jahrhundert.

auf dem 3. musikhistorischen Kongreß in Wien ein Referat[1]) über einen Teil der von mir durchgesehenen Staatsarchivakten und Bremensia. Dieselben waren schon früher, bei Nachforschungen über den Suitenkomponisten Lüder Knop, in meine Hände gekommen und wie fast alle für diese Arbeit benutzten Akten des 17. und 18. Jahrh. wissenschaftlich noch nicht verwertet worden.

Eine nach jeder Richtung hin dem lokalgeschichtlichen wie musikhistorischen Anforderungen entsprechende Musikgeschichte Bremens zu schreiben, von ihren Anfängen bis in das 19. Jahrh., ist eine Aufgabe, die sich in kurzer Darstellung nicht erledigen läßt. Es ist daher zunächst die Zeit des 17. Jahrh. zur näheren Betrachtung gewählt worden, weil sie kultur- wie musikgeschichtlich den Übergang der älteren zur neuen Zeit bildet.

Das verarbeitete Aktenmaterial stammt zum großen Teil aus dem Staatsarchiv zu Bremen, dessen eingehende Benutzung ich der Liebenswürdigkeit des Staatsarchivars Herrn Dr. von Bippen verdanke. Eine Ergänzung der Bremer Akten bilden die Akten des Staatsarchivs zu Hannover, deren Bearbeitung mir die Verwaltung ermöglichte. Mein Dank gebührt auch den Archivaren des königlichen Hausarchivs zu Charlottenburg, Herrn Archivrat Dr. Schuster und Herrn Archivrat Dr. Granier, die die auswärtigen Akten für mich zur näheren Durchsicht in Empfang nahmen, dem Kirchenarchiv der Parochialkirche in Berlin, der Stadtbibliothek zu Riga, dem Direktor der Stadtbibliothek zu Bremen, Herrn Prof. Dr. Seedorf, der mir zahlreiche Bremensia zur mehrwöchentlichen Bearbeitung in Berlin überließ, und allen Archiven und Bibliotheken, die mich bei Benutzung des Materials für diese Arbeit unterstützten. Die Bremensia der Reichsarchive zu Kopenhagen und Stockholm, die noch wertvolle Ergänzungen für Bremens Musikgeschichte enthalten könnten, sind hier nicht berücksichtigt worden. Für die Musikgeschichte wichtige Mitteilungen aus diesen Akten werden nach persönlicher Durchsicht derselben in einem Nachtrag zur Kenntnis gegeben werden, da schriftliche Anfragen bei beiden Archiven keine genaue Auskunft brachten.

Bis zur Reformation war in Bremen, wie in andern deutschen Städten des Mittelalters, die Geistlichkeit Trägerin und Verbreiterin der Kultur und damit auch der Musik. Schon im Anfange des 10. Jahrh. wird von einer Domschule am Dom St. Petri, der ältesten Kirche in Bremen, berichtet, und von der Mitte des Jahrhunderts an erlangen die Chormeister (*cantores*) besonderes Ansehen und sind die einzigen, die neben dem *scholasticus* in der ältesten Domschule unterrichten[2]). Von der inneren Gestaltung der Domschule in dieser Zeit, von ihren Beziehungen zur Stadt Bremen weiß man nur wenig, doch bestand die Tätigkeit des Kantors jedenfalls zunächst in der Unterweisung der die Domschule besuchenden Mitkanoniker (*pueri symphoniaci*)[3]). Im 11. Jahrh. erzählt man von Erzbischof Hermann, der 1032 den erzbischöflichen Stuhl von

1) III. Kongreß der Internationalen Musikgesellschaft. Wien. 25.—29. Mai 1909. Bericht, vorgelegt vom Wiener Kongreßausschuß. S. 135.

2) Bremisches Jahrbuch. Bd. I. 1864. H. A. Schumacher, die älteste Geschichte des Bremischen Domkapitels. S. 123 ff.

3) ibid. S. 151 ff.

Hamburg-Bremen bestieg, er habe einen fremden Chormeister, Guido oder Wido, über dessen Persönlichkeit keine authentischen Nachrichten vorliegen, und den man eine zeitlang sogar mit Guido von Arezzo[1]) verwechselte, nach Bremen berufen, um den Kirchengesang zu verbessern. Dieser fremde Musiker soll einen großen, künstlerischen Einfluß ausgeübt haben, und seine Tätigkeit wird von den Chronisten außerordentlich gerühmt[2]). Während man die Stiftung einer Kantorei in Hamburg aus dem Jahre 1273, in Lübeck ungefähr um dieselbe Zeit nachweisen kann, findet man sie in Bremen schon früher, im Jahre 1231[3]), und in allen Mitteilungen aus jener Zeit erscheint die Stellung des Kantors als eine geachtete und angesehene[4]). Wiederholt sind die Kantoren in den Urkunden als beglaubigte Zeugen angeführt, im wirtschaftlichen Leben des Erzstifts, wie im politischen spielen sie eine Rolle, und vom Jahre 1232 an ist die Reihe der Kantoren zu verfolgen[5]). Aus dem Jahre 1244 ist eine Urkunde erhalten[6]), die genau die Pflichten des Kantors gegenüber dem Scholastikus bestimmt. Er hatte das Recht, an allen Festtagen bei den Prozessionen mit einem silbernen Stab zu erscheinen, war zwei Mitkantoren beim Singen, Psalmodieren usw. übergeordnet und hatte für eine kunstvolle Ausübung der Musik in der Kirche zu sorgen[7]).

Auch im 14. Jahrh. sind erhaltene Urkunden die authentischen Quellen für die persönlichen Lebensschicksale, Rechte und Pflichten der Kantoren. Diese gehören fast durchweg vornehmen Familien an, sie nehmen den Rang der Prälaten ein und haben im öffentlichen, wie im geistigen Leben oft eine führende Stellung. Noch immer hat das Domkapitel im Namen des Erzbischofs die Macht in Händen. Aber schon üben die zwei andern Kapitel zu St. Ansgarii und St. Willehadi ihre Rechte zuweilen selbst-

---

1) Vgl. die große Literatur über diese Annahme, die von vielen bejaht, von den bedeutenderen Musikforschern abgelehnt wird. Schumacher, a. a. O. S. 157.

2) Vgl. Müller, a. a. O. S. 122 ff, wo der Guido-Vers aus Renner's gereimter Chronik abgedruckt ist.

3) Vgl. E. Meyer, Geschichte des Hamburger Schul- und Unterrichtswesens im Mittelalter. Hamburg 1843. S. 33 und W. v. Hodenberg, Bremer Geschichtsquellen. Celle 1856. S. 52 und 107.

4) Vgl. N. Staphorst, Hamburgische Kirchengeschichte. Hamburg 1723. Bd. I. S. 683.

5) J. M. Lappenberg, Geschichtsquellen des Erzstifts der Stadt Bremen. 1841. S. 213 ff. Berichtigt in verschiedenen Punkten und ergänzt durch R. Ehmck und W. v. Bippen, Bremisches Urkundenbuch. Im Auftrage des Senats der freien Hansestadt Bremen herausgegeben. 1873—1889. Vgl. auch A. Müller, das bremische Domkapitel im Mittelalter. Dissertation. Greifswald 1908.

6) *Constitutio Gerhardi, Archiepiscopi Bremensis de anno* 1244. Abgedruckt in: G. L. Boehmeri *Observationes juris canonici.* Gottingae. 1766. S. 316. Vgl. Staphorst, a. a. O. S. 683, und Meyer, a. a. O. S. 459.

7) . . . *Cantor vero in illis sollempnitatibus, in quibus tenetur incedere baculatus medios inter alios duos cantores, regimen habebit, in cantando, psallendo etc. Item ad cantorem pertinet regnum et provisio organorum.*

ständig aus. Im Jahre 1302 ist z. B. der Kantor des Domkapitels, Hermannus, Richter in einem Streit des Ansgariikapitels mit dem Archidiakonus von Hadeln[1]. 1351 stiftet Erzbischof Gotfried den »Canonicen von Ansgarii« einen Kantor up ehr begerendt; dan betherto was dan solch eine dignität nicht gewesen[2]. Der Kantor erhielt ein Stück Land ock Huß und Hoff tho Schwachhusen, welches Johannes Stake bewohnde. In der 2. Hälfte des 14. Jahrh. begegnet man wiederholt dem Namen des Kantors Friederich Odilie[3]. Auch wird von den Anordnungen des Ansgariikapitels über ein alljährliches Fest der heiligen Margaretha am 17. Dez. 1356 berichtet, unter denen sich Bestimmungen für das Glockengeläute und die Musik befinden[4]. Im Jahre 1366 wird ein Honorar für Orgelspiel festgesetzt[5]. Am 24. April 1354 bestimmt der Dekan Dietrich Brockwedel, wie es mit den Kosten für das Orgelspiel an Festtagen und bei Hochzeiten eingerichtet werden soll. Für ewige Zeiten werden der Bürgermeister und seine Nachfolger oder die Gemeinde verpflichtet, von der vorgeschriebenen Summe von 12 Bremer Mark der orgelen derghener de dar uppe singhet unde de puster dar uppe tredet to al den festen, also dem Organisten und Bälgetreter, den auf ihn kommenden Teil der Schenkung auszuzahlen[6]. Daß im 14. Jahrh. die kirchlichen Feste immer durch Gesang und Orgelspiel feierlich gestaltet wurden, ersieht man aus den Bestimmungen für die verschiedenen Feiertage, die an der Domkirche, an St. Ansgarii, an St. Willehadi abgehalten wurden. So stiftet z. B. der Domvikar Gotfried Dunneber 1350 eine Schenkung zur Feier von Gottesdiensten in der Domkirche, die die Verteilung der Musik und die Namen der zu wählenden Musik angibt[7]. Bekannt ist auch die liturgische Einrichtung für die Gedächtnisfeier des heiligen Ansgarius, zu welcher Hymnen gesungen wurden, die Laurentius Odo 1377 gesammelt haben soll[8].

---

1) Ehmck und v. Bippen, a. a. O. Bd. II No. 23.

2) Bremer Chronik *Mscr. germ. fol.* 1183 (Kgl. Bibliothek Berlin). S. 312. Etwas abweichend in *Mscr. germ. fol.* 1059[a] (Kgl. Bibliothek Hannover) S. 298. Vgl. Urkunde in lateinischer Sprache bei Ehmck u. v. Bippen, a. a. O. Bd. III Nr. 15. Auch erwähnt bei Peter Koster, Kurze Nachricht von der Stadt Bremen, Kirchen, Schulen, Klöster und Armen Häusern. S. 115. (Handschrift. Stadtbibliothek Bremen.)

3) Ehmck u. v. Bippen, a. a. O. Bd. III. No. 87, 90, 106, 128, etc.

4) ibid. No. 90 ... *in festivitate beate Margarete virginis perpetuis temporibus festum ipsius sollempniter peragere volumus et debemus in ecclesia nostra cum pulsu campanarum et cantu organorum ac sermone publico ad populum cum sequentia: »Exultent filie Syon«, necnon aliis sollempnibus in eadem ecclesia ... contulit quatuor marcas Bremenses in parata ...* 5) ibid. No. 266 ... *ad organa ibidem IV grossos.* 6) ibid. Bd. IV No. 161 in niederdeutscher Sprache. Kurz erwähnt bei Koster, a. a. O. S. 118.

7) ... *et cantabitur in organis, scilicet in primis vesperis, in missa et secundis vesperis ... et cantabitur ibi »magnificat« cum una antiphona et collecta ...* Vgl. Ehmck u. v. Bippen, a. a. O. Bd. II No. 620.

8) Magister Müller, a. a. O. Seite 137. Beschreibung der Festlichkeit. — Storck;

Die Pflege weltlicher Musik zu Beginn des 14. Jahrh. ist durch eine Hochzeitsordnung vom Jahre 1303 bezeugt, in welcher den Bürgern bei einer Hochzeitsfeier nicht mehr als 8 Spielleute gestattet werden, was auf eine stattliche Hochzeitsmusik und den Vortrag vierstimmiger Tanzstücke schließen läßt. Auch soll sich der Abendtanz nicht länger als auf den Abend des Hochzeitstages selbst ausdehnen[1]). Eine Verordnung, die von den »Morgensprachsherren des Krameramts« am 15. Mai 1339 für die zu haltenden Gastereien urkundlich festgelegt worden ist, bestimmt, daß man neben faten ſwinebraden und andern lukullischen Genüssen auch des rades trometer haben soll[2]). Im Jahre 1401 findet sich in den Urkunden die Bezeichnung *organista*[3]), dessen Gehalt in den Regeln der St. Annen Brüderschaft bei der Kirche »unser Lieben Frauen« 1428 mitgeteilt wird[4]). Eine Bestallung des Ratsposauners Dietrich vom 9. März 1419 ist ebenfalls bis auf unsere Zeit gekommen. Derselbe erhält ein Jahresgehalt von $2^1/_2$ Bremer Mark und konnte seinen Dienst halbjährlich kündigen. Sehr dringend wird er ermahnt, der Stadt treulich zu dienen[5]). Daß es im 14. und 15. Jahrh. bereits vom Rat angestellte Musiker in Bremen gegeben hat, ist durch die urkundliche Erwähnung eines Trompeters und Posauners nachgewiesen. Die Ratsmusiker hielten sich ihre Gesellen, wie es auch in andern Städten üblich war, und Tanz und Musik im Freien, wie auf dem Rathause hatten bei allen Festlichkeiten und Zusammenkünften einen Hauptanteil. So wird z. B. aus dem Jahre 1430 nach einer Gerichtssitzung außerhalb Bremens unter dem unschuldig hingerichteten Bürgermeister Johann Vassmer berichtet, daß Bürgerschaft, Adel, Frauen und Jungfrauen in Scharen nach der Stadt zogen ».... das war grosse Freude und wurden Nachtentze angerichtet, beide auff dem Rathause vnd auff dem Marckede die gantze Nacht.« Dasselbe erzählt man bei der Rückkehr des Erzbischofs Nicolaus 1427, der mit vielen andern Gefangenen von den Friesen durch Lösegeld befreit, nach Bremen heimkehrte[7]). Interessant sind einige Vereinbarungen, die das »Bekker-

a. a. O. S. 265 erwähnt eine von dem Domherren des Kapitels St. Willehadi, Konrad Beime, verfertigte lateinische Hymne, die im 15. Jahrhundert mit Begleitung der Orgel am St. Ansgarii Tage gesungen wurde.

1) Gerhard Oelrichs, Vollständige Samulung alter und neuer Gesez-Bücher der Kaiserlichen und des heiligen Römischen Reichs Freien Stadt Bremen. Aus Originalhandschriften herausgegeben. Bremen 1771. S. 50. *Statuta Bremensia Antiqua de anno* 1303 (in niederdeutscher Sprache).

2) Ehmck u. v. Bippen, a. a. O. Bd. II No. 451 (i. niederdeutsch. Sprache). — In Hamburg findet sich erst 1465 die Erwähnung eines Rathstrompeters in den Kämmererrechnungen. Vgl. Sittard, a. a. O. S. 3.

3) Ehmck u. v. Bippen. Bd. IV. No. 279.

4) ibid. Bd. V. No. 383 ... *organiste dabuntur quatuor grossi cum calcantibus et offertoria cum medio quartale cervisie.* 5) ibid. Bd. V. No. 124.

6) Rynesberch-Schenische Chronik, abgedr. bei Lappenberg, a. a. O. S. 164.

7) J. H. Duntze, a. a. O. Bd. III. S. VII.

amt« und seine Knechte mit den Predigermönchen des St. Katharinen-Klosters festsetzten, und bei denen auch die Musik eine Rolle spielt. Im Jahre 1451 wird von dem Bekkeramt eine Brüderschaft, St. Michaels, gestiftet, um nach dem Michaels-Fest auf »den Orgeln zu spielen und eine herrliche Messe vor dem Michaelsaltar zu singen.« Auch wird die Brüderschaft verpflichtet, das Andenken der Verstorbenen durch Seelenmessen zu feiern und den Gesellen des Bekkeramts in ihrer Kirche ein Grab zu geben. Ähnliches verlangen die Kürschner im Jahre 1480[1]).

Die angesehene Stellung des Kantors am Dom bleibt auch im 15. und 16. Jahrh. die gleiche. Aus einem adeligen Geschlechte der »von der Hude« stammend, wird Lüder Rode 1505 als *cantor et canon. metrop. ecclesia* 1503 in einer Urkunde des Ansgarii-Kapitels als Sangfmeſter[2]) erwähnt. Zu dem Geschlecht »der von Gröningen« gehört Martin Gröning (Gröningk) »ein Bremer Kindt« und Cantor tho Bremen. Er war ein sehr gelehrter Mann, wie es heißt, der in Rom im *Collegio sapientiae publice* gelesen und die »*decaden*« und Bücher *Titi Livi* gefunden hatte[3]). Er soll um 1470 geboren und 1521 gestorben sein; 1520 wird er noch in den Registern erwähnt. Auch wird er als Komponist kirchlicher Motetten genannt[4]). Zu den bedeutenderen Kantoren der ersten Hälfte des 16. Jahrh. gehört auch Paul Bähr (oder Bere), ebenfalls aus angesehener Familie. Er war der »Rechten Doctor und Canonicus am hohen Domstifft zu Bremen«. 1532 wird er Sangfmeſter genannt, 1535 hat er die »Obedienz Uthbremis«, 1555 findet er sich noch in den Registern. 1517, *die Vincentii*, heißt er einfach »Dr. Beere, Domscholaster«[5]). Sein Grabmal befindet sich in der Domkirche mit dem Epitaphium:

Anno 1556 die 19. octobr. obiit reverendus ac Clarissimus vir dominus Paulus Bäre, Doctor, Senior et Cantor Ecclesiae Bremensis[6]).

1511 war das Gebäude der Domschule abgebrannt. Nur ein Kantor blieb als Kanoniker für den Gottesdienst erhalten, und 1528 wurden die beiden Klöster St. Johannis und St. Katharinen aufgehoben, letzteres in

1) J. P. Cassel, historische Nachrichten von dem St. Katharinenkloster der Predigermönche in Bremen. 1779. S. 26ff.

2) Vgl. Koster, a. a. O. im *Catalogus Canonicorum Metrop. Ecclesiae Bremensis*. S. 20; Mushard, *Monumenta / nobilitas / Antiquae familiarum* . . . Denkmahl der uhralten / berühmten Jungadeligen Geschlechtern / Insonderheit der hochlöblichen Ritterschaft im Herzogthum Bremen und Verden. Bremen 1708. S. 300; Lappenberg, a. a. O. S. 213 ff.

3. Vgl. *Chronic. Mscr.* Hannover, a. a. O. S. 12; Carsten Misegaes, Chronik der freyen Hansestadt Bremen. Bd. III. Bremen 1829. S. 217, v. Hodenberg a. a. O. S. 90 (aus den Registern von 1513—1521); Mushard, a. a. O. S. 253.

4) Dr. W. Chr. Müller, Ästhetisch-historische Einleitungen in die Wissenschaft der Tonkunst. II. Teil. Leipzig 1830. S. 35.

5) Archiv des Vereins für Geschichte und Altertümer der Herzogtümer Bremen und Verden und des Landes Hadeln. Stade. 1863. S. 155 ff.

6) Mushard, a. a. O. S. 87.

eine lateinische Schule umgewandelt[1]). Um 1525 hatte auch der Protestantismus in Bremen seinen Einzug gehalten. 1547 wurde Dr. Albrecht Hardenberg auf Verlangen des Domkapitels als evangelischer Prediger am Dom angestellt. Nach heftigen Streitigkeiten wegen des Sakraments wurde er 1561 seines Amtes verwiesen und mußte Bremen verlassen. Der Dom blieb geschlossen und wurde erst auf Befehl des letzten Erzbischofs Friedrich am 23. Sept. 1678 als evangelisch-lutherische Kirche den Bremern wieder geöffnet[2]).

Die bremische Kirchenordnung von 1534 enthält über die Rechte und Pflichten der Beamten im Vergleich mit der katholischen Zeit manches Neue. Doch ist über die Obliegenheiten des Kantors und Organisten beinahe nichts zu finden. Der Küster, der oft auch das Amt eines Organisten verwalten mußte, hatte dafür zu sorgen, daß der Gottesdienst mit einem deutschen und lateinischen Gesange eröffnet wurde, und nach der Predigt sollte, wie es heißt, der Predikante anhewen einen Psalmen na older Wohnheit[3]). In der St. Stephani-Kirche, die mit der Kirche »Unser lieben Frauen«, St. Ansgarii, St. Martini, zu den ältesten Pfarrkirchen Bremens gehörte, wurden jeden Nachmittag einige Psalmen und das Magnifikat gesungen. Am Sonnabend, während der Zeit von Ostern bis Michaelis, mußte sich ein jeder Schulmeister mit seinen Schülern in der Kirche versammeln und einen deutschen Psalm, darauf das lateinische Magnifikat, zum Schluß einen deutschen Gesang vortragen. Auch am Sonntag hatten sich die Schulmeister vor- und nachmittags mit ihren Schülern in der Kirche einzufinden, lateinische und deutsche Psalmen, nach der Predigt das Magnifikat, danach das *pacem domine* oder *veni sancte spiritus* zu singen[4]).

Zu Beginn des 16. Jahrh. erfahren wir auch Näheres über den Stand der damaligen weltlichen Musik. So berichten die Chroniken von dem Einzug des Kardinals Reymund, eines päpstlichen Legaten, der bei seiner Rückkehr aus Dänemark über Lübeck und Hamburg am Himmelfahrtstage 1504 auch nach Bremen kam.

---

1) Fr. Iken, Die Entwicklung der bremischen Kirchenverfassung im 16. und 17. Jahrh. Bremisches Jahrbuch. Bd. XV. S. 7.

2) Auf die Kantoren des Doms in der zweiten Hälfte des 16. Jahrh. noch unter erzbischöflicher Oberherrschaft einzugehen, verbietet der mangelnde Raum. Aus Aktenstücken in Hannover (Celle Br. Arch. Des. 105b) erfährt man von häufigen, jahrelangen Streitigkeiten, die mit der Kantorstelle an »der Thumbkirchen zu Bremen« zusammenhängen. Es werden Nicolaus Hermelingk, von 1557—1584, Dietrich von Galve, sein Vorgänger und vor allem Burchard Clüver genannt, der ein sehr streitbarer Mann gewesen sein muß. Vgl. über ihn auch Schlichthorst, Beiträge zur Erläuterung der älteren und neueren Geschichte der Herzogthümer Bremen und Verden. Hannover 1798. Bd. II. Anhang.

3) Vgl. Dr. A. Kühtmann, Die bremische Kirchenordnung von 1534. Bremisches Jahrbuch. Bd. VIII S. 135 ff.

4) ibid. S. 138.

Sämmtliche Glocken der Stadt läuteten und nahe beim Dom up de Ratelen standen der Stadt Speluden mit Basunen, Trompeten und Krumhörnern, Schalmeyen, Flöten und allerhand Instrumenten ..... als se in den Dohm giengen, wurde gespilet up den orgelen, *Tedeum laudamus*, die Schölers und Papheit giengen up beyden seiden stahn im Dohm[1] ....

Ebenso stark beteiligt war die Musik bei einer Huldigung, die dem Erzbischof Heinrich III. 1580 in Bremen zuteil geworden ist.

Beim Einzug in den Dom ging der Bischof stracks up dat Chor und deler tidt wurde up der Orgel geschlagen und up dem Wester Chor figurirt, denn de Bischup hedde sine *Cantores* mit .... Um 12 Uhr ritt er nach dem Rathhause, dar stunden de Trommeters und Herpuckels vor den Treppen .... Dar wurde geschencket Win und Hamborger Bier und wurde also ein gar köstlich Hochtydt[2] gehalten. Hier wurd ock figuriret und mit Trommeten geblasen[3]. ...

Auch auf die sogenannten »Tagfahrten«, die die Ratsmänner im Auftrage der Stadtregierung ausführen mußten, wurden Spielleute mitgenommen. Von einer sehr glänzenden »Tagfahrt« nach Lübeck im Jahre 1521 und 1527 wird berichtet, bei der sich in Stade noch andere Gesandte den Bremern anschlossen. Für 3 Städte gab man an die Spielleute als bremischen Anteil jedem Pfeifer oder Spielmann 2 β Lübisch. In Lübeck erhielt der eine Spielmann 6 β und der andere 4 β Lübisch. Die Herberge und die Lustbarkeiten teilten die Bremer Ratsleute mit denen von Riga. Es waren auch noch einige Spielleute aus Danzig dabei, und alle zusammen bekamen $^1/_2$ Horn'schen Gulden, oder 10 Schilling Lübisch[4]. Aus allen Mitteilungen, die jene Zeit überliefert, ist deutlich zu ersehen, daß Bremen im 16. Jahrh. mit Festlichkeiten nicht kargte und daß eine wohlhabende Bevölkerung die Musik als einen Hauptfaktor der Geselligkeit betrachtete. Ein Beweis dafür sind auch die öffentlichen Verordnungen für die verschiedenen Festlichkeiten, die von 1587 an in kurzen Zwischenräumen gedruckt erscheinen. So bestimmt die Ordnung von 1587[5] den Dienstag für die Hochzeiten des ersten Standes. Die Braut wird von den Spielleuten durch die Straße nach der Kirche und von da

---

1) Vgl. Bremer Chronik. Mscr. Hannover, a. a. O. S. 527, und C. Misegaes, a. a. O. S. 210.

2) Sehr oft im Sinne von Festlichkeit und Gasterei gebraucht.

3) Mscr. Hannover, a. a. O. S. 492. Vgl. dazu G. Smidt, des Syndikus Widekinds Bericht über die im Jahre 1580 dem Erzbischof Heinrich III. geleistete Huldigung. Bremer Jahrbuch Bd. VI. S. 207 ff.

4) Vgl. Duntze, a. a. O. Bd. I. S. 537. — Vgl. über die in Bremen im 17. Jahrh. und früher verwendeten Münzsorten und ihren Wert nach jetziger Währung H. Jungk, Die Bremischen Münzen. Bremen. 1875.

5) Ordnung eines Erbaren Rahdes der Stadt Bremen, wie idt henforder mit den Kosten, Bruttwogen und anderen Fruwliken Clenodien, Kindelbeeren und Begreffnissen in ihrer Stadt als ok mit den Kosten und Kindelbeeren in den veer Gogen und des Rahdes gelende geholden werden schole. Gedrucket tho Bremen dorch Arent Wessel. 1587. — Vgl. auch *Mscr. Germ. fol.* 530 — de drudde Ordnung.

aus wieder nach dem »Kosthuß« geführt. Bei der Braut des zweiten Standes sollen sich des Radhes Spellüde vor ihrem Hause und dann wieder vor dem Kosthause einfinden. Besondere Vorschriften sind für die Tänze, bei denen sich alle der Erbarheit beflytigen sollen, auch ist vor zu langer Dauer derselben bei Strafe gewarnt, wie schon in der Ordnung von 1303. Die Spielleute erhalten bei den Hochzeiten des ersten Standes als Besoldung 4 Gulden, bei den anderen einen Gulden. Sie sind verpflichtet, sich damit genügen zu lassen und sich niemals beim Aufspielen zu weigern. Wenn sie das trotz des Verbotes tun, oder mit dem Honorar nicht zufrieden sind, so steht es jedem frei, sich nach anderen Spielleuten umzusehen und diese für eine Hochzeit anzustellen[1]).

Vom Jahre 1569 an, also noch vor dem Erscheinen der Ordnung von 1587, sind wir genauer über die Ratsspielleute unterrichtet. So erbieten sich Andreaß Syvers, David Rasche und Heinrich Spangenberg als Trompeter und Spielleute der Stadt für 20 Taler Gehalt, freie Wohnung thosambt einem Kleide zu dienen. Nicht allein versprechen sie das zu leisten, was andere Spielleute bisher vorrichten, sondern mit allerley disser oder ander gebreucklichen Musikalischenn Instrumenten, alß mit Zinken und Bassunen, Trummeten, Krumphörnern, Violen, Zwerig und Koppelfloitenn, ock anderen der gelicken ardt, sich fleißig hören zu lassen, und die Zufriedenheit des Rates zu erwerben. Sie wären noch »junge Gesellen« und hofften sich noch sehr zu vervollkommnen[2]). 5 Jahre später bitten Syvers, Rasche sambt anderen Trummetern vnde Rat Spelluden wieder in einer ausführlichen Eingabe um Verbesserung ihrer Lage. Es fänden viel häufiger einfache Sonntagshochzeiten als große »Kosten« statt. Die ersteren würden aber von frembden Spelluden bespelet und ihnen also das brodt vor dem Munde weggeschneden, dar doch an anderen Orden gebrucklich, det alle kosten Jnngemein, nemande anderst dan der Stadt Spelludenn thobespelen geböhret. Sie hätten inzwischen Weib und Kinder, müßten für diese und das Hußgesinde sorgen. Sie bitten um eine nottruftige besoldinge, damit sie sich erhalten können und daß die angetagene vnrichticheidt mit denn Kosten thobespelen von frembden vnde anderen, abgeschafft werde. Auch verlangen sie für den Fall ihres Todes ein halbes Jahr Unterstützung für Frau und Kinder[3]). Diese Wünsche scheinen vom Rat berücksichtigt worden zu sein. Andreaß Sievers[4]), der sich immer als erster

1) Das Staatsarchiv und die Stadtbibliothek zu Bremen besitzen eine Anzahl von geschriebenen und gedruckten Hochzeitsordnungen usw. aus dem 16. und 17. Jahrh., die kulturhistorisch sehr interessant sind. Besonders erwähnenswert ist eine geschriebene Ordnung von 1546. „Ordeninge des Rades in Bremen up Kledinge, Kosten und Kindelbeeren bey pena Twintich Bremer Marken in allen und jederen puncten. Anno 1546." 2) Staatsarchiv Bremen. S. 10. K. 2a. 1. 19. Nov. 1569. 3) ibid. 17. Juli 1574.

4) Der Name ist Sievers, Syvers, Ziverdesf usw. geschrieben.

unterzeichnet, war als »Bassunist« angestellt. Als solcher wendet er sich sambt andern seiner Mitgesellen, Rathstrummeter zu Bremen an »Conrad Rude, Stadtpfeifer zu Leipzig«, wegen der Besorgung eines guten Dulcians. Der Brief ist insofern interessant, als er die Bedeutung Leipzigs für den Instrumentenbau in damaliger Zeit kennzeichnet. Rude wird 1556—1593 als Stadtpfeifer in Leipzig, 1556 als Zinkenbläser erwähnt[1]. Das Schreiben von Sievers lautet[2]:

Unsere freundliche gantzwillige Dienste Jeder Zeit bereidt zuvor, Erfahrener vnnd wolgeachter vnd Kunstreich gunstiger, guhter freundt, wir muegen Euch freundtlich nicht bewegen, wie daß wyr einest guhten *Dulcians/* nowrufflig vnns zu thundt haben. Dennoch bitten wyr freundtlich Ihr wollen Vnß einen guhten *Dulcian*, so auff guhten gelawen rechtschaffen zugerichtet unß bey gegenwärtigem, (:der Euch dafür die Gebuer vorrichten wirdt:) zu schicken, auch daneben schreiben, waß ehr gekostet, vnd wie viel euch derselbe dafür entrichtet, da Ihr aber Ihn jetzo so baldt, daß ehr Ihn kan mitbringen, nicht fertigen kunnen (:wie woll wyr Ihne Jetzo gar gerne, wo mueglich mitgewen:) Alß wollen Vnß Ihne zum besten auffhalten, biß hirst kunfftigen *Michaelis* Marckt, daß ehr Vnß nicht auß den Henden kohmen, Sundern alß dan gegen de gebuerliche Regelung und bethalung mit herüber geschicket werden müchte. Daß thun wyr Vnß zu Euch gentzlich vorsehen, Vnd sein Euch freuntlich widderumb zu dienen, gantz willich vnd vnentwiget.

Datum Bremen Vndter Vnser einer Pitzschier, den 17. *Aprilis Anno* 77.

Andreas Sievers, Bassunist sambt andern seinen Mitgesellen, Rathstrummeter zu Bremen.

Daß der Rat seinen Spielleuten eine bestimmte Uniform lieferte, bezeugt eine Rechnung aus dem Jahre 1584 für die Bekleidung von 4 Spielleuten und »noch 8 Dhenern«. Jeder einzelne erhielt »8 Ellen engl. to 1 olden Daler vnd 10 el voder to 15 gr.«[3] Eine stattliche Ratsmusik im Jahre 1585 beweist ein Schein über musikalische Instrumente, die den Ratsmusikanten zur Benutzung übergeben wurden. Ein Voder Krumphorn, Zwo Bommert, ein Schalmeyen, Ein Voder Dwerpypen, Dre Dulcian, Vnd veer Welsche Gigen, werden den bestellten Trommetern tho gebrucken anverantwortet vnd hengedahn, datt demenach de angedudede Instrumente bei obgemelten des Rahdes Trommetern in guder gewarsam entholden. Der Rat hat das Recht, sie jederzeit von dem Musiker oder seinen Erben zurückzufordern. Eine zweiteilige Urkunde, durch das Wort »Musica« auseinander geschnitten, deren eine Hälfte bei dem Rat, die zweite bei dem oldesten der Tromper in Verwarung entholden, legt die Bestimmung rechtlich fest[4].

Im Vergleich zu den Rechten und Pflichten der freien und angestellten Spielleute in Hamburg und Lübeck, den Nachbarstädten, ist das

1) Vgl. R. Wustmann, Musikgeschichte Leipzigs. Bd. I. 1909. S. 188.
2) S. 10. K. 2a. 1.
3) ibid. 4) ibid.

Musikwesen in Bremen einfacher organisiert. Die Einrichtungen der »Spielgreve«, der »Rollbrüder« und »Bierfiedler« scheinen in Bremen nicht gewesen zu sein. Die aus dem Ende des 16. Jahrh. erhaltenen »*Puncta* worup eines Erbaren Rahdes Spellüde scholen beeidiget werden« bringen auch interessante Hinweise für die kulturgeschichtliche Entwicklung Bremens. In vierzehn verschiedenen Abschnitten sind bestimmte Gesetze aufgezeichnet, denen sich die Spielleute unterwerfen müssen, sie werden wie angestellte Beamte behandelt und streng zwischen »Meister« und »Gesellen« unterschieden. Sie sind u. a. verpflichtet, zu allen Tagen, den Freitag allein ausgenommen, vom Turm zu blasen. Dasselbe haben sie zu tun, wenn ein Herr oder Forste dorch diese Stadt tehen würde. Wenn der Rat zusammen ist, sick tho ergetzen, sollen sie mit verschiedenen Instrumenten, wenn das von ihnen verlangt wird, aufspielen. Auch an den Festtagen in den Kirchen müssen sie mit musiciren und sich auf Baßunen, Zinken und andern Instrumenten hören lassen. Bei den Hochzeiten haben sie einem Jeden aufzuspielen, he gewe öhnen wat edder nicht, vel oder wenig. Diejenigen Bürger, die nichts gegeben haben, dürfen die Spielleute nicht verspotten, auch nicht beschimpfen oder sich mit schlimmen Dentzen an ihnen rächen. An den Dienstagshochzeiten soll nicht mit der Trummen aufgespielt werden, sondern erstlick veer Dantze mit der Trummeten, darna ist mit andern Instrumenten aftoweßeln, vnd de Trummeten nur twe Dentze thom högesten liggen tho laten. Das strenge Verbot, »Kost oder Dranck« zu unterschlagen oder gar aus dem Kosthause fortzutragen[1]), wirft auf die Elemente, aus denen sich die Ratsspielleute zusammensetzten, ein scharfes Licht. Freilich waren die Meister verpflichtet, nur solche Gesellen zu halten, darmit se tho ehren bestahn und von deren Verhalten sie Rede und Antwort geben konnten. Die 4 letzten Abschnitte der *Puncta* über Vnderholtt vnd Emolumenta der Spellüde bewilligen dem Meister ein Gehalt von 150 Reichstalern jährlich und freie Wohnung. Er ist von der Accise befreit und hat das alleinige Recht auf die »Dingstagskosten«, für die ihm aber freisteht Gesellen zur Hülfe zu mieten. Diese erhalten 4 Reichstaler, wenn sie vor der Brudt her nah vnd vth der Kercken blasen, für die einfachen Kosten nur 4 fl.

Durch die bevorzugte Stellung der Ratsmusikanten gegenüber den fremden Spielleuten kam es auch in Bremen, wie in allen andern Städten, häufig zu Reibereien und Streitigkeiten. So waren z. B. zwei Musici Bartoldt Snider und Peter Berken aus der Stadt verwiesen worden, weil sie bei einigen Hochzeiten, die eigentlich den Ratsmusikanten zukamen, aufgespielt hatten, da diese schon an anderer Stelle ihren Dienst

1) ibid.

tun mußten. Sie bitten nun den Rat in einer umfangreichen Beschwerde[1]) um freien Ein- und Ausgang wie andere ehrliche Leute, damit sie, ohne den angestellten Spielleuten zu schaden, »ein Stücklein brodt Vordienen« könnten. Auch im »Saxen Lande, Westphalen, Ja, auch Hamborg, Lünenborg, Braunswig, Magdeborg, Graffschafft Lyppe Schomburg vnd anderen erbaren Städten« seien sie geduldet worden und in der »lesten Pestilentz Zeit alhie zu Bremen, des wir Vnns dann Vnderdänig bedanken«. Nicht ohne »groiße Smertze vnd Whemodt« hätten sie den Befehl des Rahtes »pareret vnd nachgelebet« und bäten solche plötzliche »Vorweisung« aufzuheben.

Gegen einen »Christopher Vmme sambt seinen consorten« klagt nun wieder der »Vnderdienstwillige, bestalte Stadt Musicus Johannes Knop«[2]) bei den »großgünstig gebietenden lieben Herrn der Stadt, daß dieser noch gegen newliches, bey Pöen widerholetes gebott auff etzlichen vnterschiedlichen vielen Hochzeiten, durch sich selbsten und seine mitgehülffen auffgewartet vnd gedienet hätte.« Er und seine Gesellen müßten »Immerzu vffen thurm, welches jedoch gern vnd willig geschiehtt, täglich auffwarten.« Dadurch wären ihnen die »hende geschlossen«, sie könnten als Stadtmusikanten außerhalb der Stadt bei »Adel und Unadel« keine Hochzeiten bedienen und »dahero ein Stücklein brots eröbern«. Dagegen stände den Spielleuten frei, »außerhalb dieser guthen Stadt alle und Jegliche Hochzeiten und Gastmäler zu bedienen und zu verwalten.« Er fürchte, wenn kein rechtmäßiger Wandel geschaffen werde, würde es schließlich auch in dieser »guten Statt für sich rühmblich, das Ihre bestalte Musici für andern vnerfahrenen Lyrendreyers herfürgezogen und offeriret würden.«

Zwei Wochen später wenden sich nun als Antwort auf Johann Knop's Beschwerde, Christoffer Meinsen, Johann Bruggemann und Johann Siversen an den Rat[3]) und bitten als Spielleute um »*admissionem* zu den Hochzeiten, welche Johann Knop nicht begehrt.« Mit Entrüstung lehnen sie die Bezeichnung »Lyrendreyers« ab und führen an, daß schon ihre »selige, liebe Eltern« Bürger dieser guten Stadt gewesen und sich »hieselbstens uff Geigen, *Fioles* und andern dergleichen Instrumenten und Seiden Spielen gebrauchet«. Niemals hätte sie jemand, die sie schon »in der Jugend dazu Vngewieset vnd vnterrichtet«, daran gehindert. Wenn sie keine sonntägliche Hochzeit mehr bedienen sollten, müßten sie mit Weib und Kindern verhungern. Mit den fremden Spielleuten hätten sie niemals Gemeinschaft gehabt, auch »ihre lebetage Hanß Knop nichts zu wieder gethan.« Sie hätten nicht einmal an jedem

1) S. 10. K. 2b. 1. 9. Januar 1593.
2) S. 10. K. 2a. 1. 10. Nov. 1617.
3) ibid. 27. November 1617.

Sonntag eine Hochzeit zu bedienen, während er (Knop) und seine Kinder »die vbrigen Allein haben muegen, vnd noch darüber mit Orgelldiensten versehen sind«. Denn, so heißt es an einer andern Stelle, »ob wir woll die Musik so volkomlich nicht alß Mr. Hansſ Knop und die Seinen gelernet, so will dennoch der gemeine Mann, so der Musik vnerfahren, offtmals von Vns lieber bedienet sein, kan eß auch mit geringern vnkosten thun, alß von den bestelten Musicanten«. Da die drei unterzeichneten Spielleute eine 20jährige Dienstzeit in Bremen und eine 40- und 50jährige Lehrzeit in der Musik anführen, wäre es wohl angängig, in Johann Siversen einen Verwandten des Andreaß Sivers[1]), vielleicht seinen Sohn, zu vermuten.

Mit Johan Knop haben wir den Namen einer kleinen Bremer Musikerfamilie kennen gelernt, die vom Ende des 16. bis zur Mitte des 17. Jahrh. eine Rolle im Bremer Musikleben spielt. Ein Verzeichnis der Pastoren, Bauherren, Diaconen, Schullehrer und Organisten der Kirche St. Stephani[2]) erwähnt einen Paul Knop, der 1584 zum Organisten gewählt und 1615 gestorben ist. Wegen dieses Paul Knop ist auch eine Eingabe des Bürgermeisters und Rats von Bremen an den Grafen zu Bentheim und Steinforte[3]) aus dem Jahre 1587 vorhanden. Aus derselben entnimmt man, daß der Vater des Paul, Christoffer Knop, jung gestorben war und sich seine Mutter mit ihrem ersten Mann, Johansen Petzen »wiederum ehelig versprochen und eingelassen hatte«. Nach ihrem Tode wird nun den Brüdern Paul und Johannes Knop ihr väterliches Erbe vorenthalten. Daß Paul Knop seinen Beruf zur allgemeinen Zufriedenheit erfüllt haben muß, ersieht man aus dem Schreiben des Rates, der seinen Organisten »Pawell Knop, in seinen billichenn Sachen, So viel an vnß, gern befürdert sehen woltenn, da er sich in seinem anbevolenen Ampte dermaßen und also fürhalten«. Paul Knop hatte ein jährliches Gehalt von 30 Reichstalern (den Reichstaler zu 49 Grote gerechnet), außerdem noch 10 Taler für die »haußhäuer«. Später erhielt er 50 Reichstaler und sein Sohn Johann Knoop, der ihm »biß *Anno* 1619 *succediret*«, 80 Reichstaler[4]). Über diesen Johann Knop, der Ratsmusikus war, sind wir bereits unterrichtet. 1618 erfahren wir, daß der »Alte Johan Knop: | welcher vor diesem die Orgel zu St. *Anscharij* Kirchen bedienet: | dermaßen mit schwerer langweriger Leibsschwachheit befallen, daß ehr solchen Dienst nun henferner woll nicht würde verwalten können«[5]). 1620 muß er gestorben sein[6]), denn in diesem Jahre wird der

1) Vgl. oben.
2) Bremen. Küsterei der St. Stephani-Kirche.
3) T. 4a. 4f. 1. 31. Jan. 1587.
4) Koster, a. a. O. S. 257. 5) T. 4a. 2d. 21. Juni 1618.
6) »Hans Knopp von Bremen« wird auch unter den berühmten 53 Organisten

bestallte Ratsmusikus Johann Sommer als sein Nachfolger genannt, der wieder unter seinen Gesellen Johannes Knop den Jüngeren und einen Arendt Knop erwähnt. Um die Stelle des alten Johann Knop an der St. Ansgarii Kirche bewirbt sich Petrus zur Lynden[3]) für seinen Sohn Johannes, der zu »Sanct Steffen für einen Organisten vff ein Jar Ist angenommen worden, biß daß M. Lampadij Sone In etwaß besser instruirt vnd zu solchem Dienst qualificirt befunden werden konnte.« Der Vater fürchtet mit Recht, daß Johannes zur Lynden sein Amt abtreten müsse, sobald »deß Lampadij Sohn wieder zu hauß anlangen wirt.« Henricus Lampadius, der Sohn des Predigers an der St. Stephani Kirche, erhielt auch 1619, als Nachfolger Johan Knops, des Älteren, die Organistenstelle an dieser Kirche, die er voraussichtlich bis zum Jahre 1625 bekleidet hat. Sein Gehalt stieg von 80 Rthlr. bis auf 120 Rthlr. An der St. Ansgari Kirche »*succedirte*« dem Johan Knop nicht Johannes zur Linden, sondern es wurde »Thomas Janßen, ein berühmter Musicus von Embden verschrieben und allhier zum Organisten angenommen.« Er blieb bis zum Jahre 1643 in seinem Amt[4]).

Nach dem Tode des Johann Knop, der 1610 im Bürgerbuch als »Mr. Johann Knops eines Erb-Raths Musici filius mit einer langen bußen und Sithgewehr«[5]) aufgezeichnet ist, sollte Hochzeits- und Kirchendienst augenscheinlich getrennt werden, wenigstens an St. Stephani. Denn aus dem Jahre 1620 sind verschiedene Eingaben eines Diedrich Knop vorhanden, der sich um eine »vacirende Kostenstelle« bewirbt und auf eine dreiunddreißigjährige Tätigkeit seines Vaters im Dienste des Rates von Bremen anspielt[6]).

---

als 36. aufgeführt, die zu der »Probe und Lieferung des Orgelwerkes« in der Schloßkirche zu Gröningen aus »unterschiedlichen« Städten im Jahre 1596 sind »beruffen worden« und das Werk »bespielet und examiniert haben«. Vgl. A. Werckmeister, *Organum Grunigense Redivivum* . . . Quedlinburg. 1705.

3) Petrus zur Lynden (Linden) war der Nachfolger von Thomas von Lunden in Mildestett (der älteste Ort im Amt Husum) und verwaltete sein Amt als Organist 58 Jahre, von 1590—1648. (Vgl. J. Lass, Sammlung einiger Husumscher Nachrichten. Flensburg. 1750. II. S. 124.) Sein Sohn Johannes, von dem hier die Rede ist, wird 1624 als Organist in Husum erwähnt. Er starb 1652. (Vgl. E. Praetorius, Mitteilungen aus norddeutschen Archiven. Sammelbände der I. M. G. VII, 2 S. 206.)

4) Koster, a. a. O. S. 146.

5) Bremen. Staatsarchiv.

6) T. 4a. 4f. 1. 23. März 1620 usw. — Leider ist es hier nicht möglich, genauer auf den Stammbaum der Familie Knop (Knoop, Knoep) einzugehen. Diderich Knop, wie auch Arendt Knop sind wohl Brüder Joh. Knop's des Jüngeren, und Söhne Joh. Knop's des Älteren. Ebenso könnten sie aber auch von dem Bruder des Paul Knop, Johannes Knop, der 1587 erwähnt ist, abstammen. Doch ist die erste Annahme wohl die richtige. Nachforschungen auf dem Standesamt, soweit Notizen erhalten sind, gaben keine bestimmte Auskunft, bekunden nur eine große Verbreitung des Namens Knop.

Johann Knoop, der Jüngere, wird im Jahre 1625 als Organist an St. Stephani genannt und auch zugleich als *director Musices* bezeichnet. Zuerst wird er in einer Eingabe Johann Sommer's, des Nachfolgers von Joh. Knop, erwähnt, der als bestellter Stadt-Musikus für sich und seine 5 Gesellen, Johann Knop, Reiner Rasche, Henningh Rothmann, Arendt Knop, Ehler Hoyer, um Schutz gegen die Beeinträchtigung ihres Erwerbes bei den Hochzeiten durch Unbefugte bittet. Da er jedem Gesellen 24 Rthlr. geben muß, klagt Sommer über »die beschwerliche Haußhaltungh, in dieser geschwinden, steigenden Teurungh«. Er habe acht Jahr »in der auch löblichen Stadt Lüneborch für dero Stadtmusicus gedienet«. Es wäre unrichtig, daß »ein Jeder der nur in dieser löblichen Stadt gelauffen kumpt, vnd nichtes taugenttlichs erlernet, Sich vnterstehen darff Hochzeiten anzunehmen vnd sich bestellen zu lassen«[1]. Johann Sommer, dessen berufliche Tätigkeit mit der der Familie Knoop eng verbunden ist, bittet kurze Zeit, nachdem er sein Amt als bestallter Musicus und Instrumentist angetreten, um Verleihung des Bürgerrechts für sich und die Seinen[2]: Er habe eine geraume Zeit »an Königliche, Fürstliche, vnd Herrn, Höffen, wie dan auch inn Löblichen Stetten« seine beste Zeit zugebracht, und das »gemeine teutsche Sprichwordt, In der *Experients*: wehr woll sitzt, der laße sein Rügken« zum teil erfahren müssen.

Leider sagt Sommer nicht genau, wo er seinen Wohnsitz gehabt hat, bevor er Bürger in Bremen geworden. Daß er 8 Jahre Stadtmusikus in Lüneburg war, teilt er freilich mit, doch fand sich bisher dort nur sein Name als Komponist in einer *Cantilena scholastica*, Schulgesänge für die Weihnachtszeit für die Jahre 1604—1606 von Lüneburger Kantoren und Organisten[3]. Auch ist er wohl mit dem Johann Sommer in den Sammelwerken von Hildebrand und Füllsack aus den Jahren 1607 und 1609[4] identisch, der als Komponist von Paduanen und Galliarden in denselben vertreten ist. In Hamburg ist sein Name unter den Instrumentisten oder als *Director musices* nicht aufgezählt, nur wird 1580 ein Turmbläser Symon Sommer erwähnt[5]. Die Annahme, daß er um 1623 Hofkapellmeister in Holstein-

---

1) S. 10. K. 2a. 1. 10. April 1620.

2) S. 10. K. 2a. 1. 26. Juni 1620. 3) Lüneburg. Staatsarchiv. *Ms. K. N. fol.* 207. No. 5. Nur 4 Stimmbücher vorhanden.

4) Außererlesene Paduanen und Galliarden erster Theil. Darin 24 liebliche Paduanen und auch soviel Galliarden zu fünff Stimmen auff allerley Instrumenten / und in sonderheit auff Fiolen zu gebrauchen / . . . durch Zachariam Füllsack / und Christian Hildebrand / eines Erb. Rathes der löblichen Stadt Hamburg bestellte Instrumentisten. 1607. Hamburg bei Philipp v. Ohr. — No. 14, 18, 22 Paduanen, No. 21 u. 22 Galliarden von Sommer.

Ander Theil / außerlesener lieblicher Paduanen . . . Gedruckt zu Hamburg / bei Philipp von Ohr Erben . . . — No. 16 u. 17 Paduanen und Galliarden von Sommer.

5) Hamburg. Staatsarchiv.

schen Diensten war[1]), könnte auf Wahrheit beruhen, da ein Schreiben aus Schleswig an Dr. Phil. Caesar, Prediger zu St. Ansgarii erhalten ist[2]), in welchem er sich wegen seiner Entfernung und längeren Abwesenheit von Bremen entschuldigt. »Wegen meines langen vnverhofften außenbleibens Jn erwogener betrachtung, daß in der Vasten nichts für mich zu thuende gewesen« hofft er, »daß seine Gesellen die Arbeit zweiffelsfrey mit ihrem fleis dermaßen wollmeinetlich verrichtet haben, daß man meiner gern dabei vergessen«. Im Frühling 1624 ist Sommer wieder in Bremen, denn er und Johann Knoop wenden sich gemeinsam als »vnterdienstwillige vnd pflichtschuldige Bestalte vnd *ortinari Musicanten*« an den Rat, da »der *extraortinari* Spielleute itzo so viell alse niemahlß gewesen vnd die Thewrunge aller Dingen so groß, daß eß hienfüro vnmüglich sein wirdt, bevorab bey der *publicirten* newen Kostördnung[3]), vnß mit die vnseren von diesen Dienste nach notturft zu ernehren, wofern, daß die ein vnd außschleichende spielleute vnd andere fuschere nicht abgeschaffet werden«[4]). Es müssen damals tatsächlich viele fremde Musikanten in Bremen gewesen sein, denn schon am 9. Jan. 1624 berichten die sogenannten Wittheits Protokolle[5]) von einer »Supplic der Raths *Musici* gegen die frembden *Musicanten*«.

»Eines Ehrb. Raths Musikanten hatten auch supplicirend eingebracht, wie daß allerhand fremde Spielleute einschlichen vnd bey den Hochzeiten aufwarten begeherten derohalben, daß dieselben möchten abgewiesen werden. Weil nun diß begehren erstlich Eines Ehrb. Raths Ordnung und mit ihren Musikanten aufgerichteter Bestallung gemäß auch wegen neulich publicirter Hochzeit Ordnung darinnen alle extra ordinari Schenkung, welche den Spielleuten zu geschehen pflegten, aufgehoben, nit vnbillig, alß ist *petitioni* stattgeben und dem *Caemerario* die *Execution* anbefohlen worden.«

Eine Woche später als Johann Sommer und Johann Knop beklagen sich wieder »die vnterdienstwillige und gehorsame Bürger« Christoph Winßer und der schon aus der Eingabe von 1617 bekannte Johann Brüggemann über die Ratsmusikanten[6]).

Diese hätten ihr »jahrgelt und die Dingstagshochzeiten, ja, wen es ihrer begehren ist, auch die Sontages Koste noch dazu. Können sie sich nun

---

1) Vgl. Eitner, Quellenlexikon Bd. IX S. 203. — Da die hier angeführten Kompositionen Sommer's nicht in die Zeit seines Bremer Aufenthalts fallen, ist hier von einer Würdigung und zusammenhängenden Behandlung derselben abgesehen worden.

2) S. 10. K. 2a. 1. 17. April 1622.

3) Bremen. Staatsarchiv. Wittheit Protokolle v. 8. Sept. 1621. — 14. Mai 1627. S. 329. 1623, d. 13. Dez. »Dem Aufwand von Hochzeiten soll gewehret werden.« (Verzeichnis.)

4) S. 10. K. 2a. 1. 1. April 1624.

5) Bremen. Staatsarchiv. Witth. Protokolle. Vol. II. 9. Jan. 1624.

6) S. 10. K. 2a. 1. 9. April 1624.

gleichwol davon nicht enthalten, wie sollen und Können dann wir nur allein von den Gastereyen leben.« Seit Weihnachten hätten sie nur 2 kleine Gastereien gehabt. Es sei ja »löblich und wohlgeredt, *Quam quisque norit artem, in hac se exerceat,*« sie hätten nichts anders gelernet, um sich mit Weib und Kindern davon zu ernähren.

Über Johann Sommer erfahren wir aus den Akten nichts mehr. Wenige Jahre später, 1627 muß er gestorben sein, denn es sind die *Puncta* erhalten, worauf »Mr. Johan Knop als Rathsmusikus 1627 auf Michaelis bestellt« und angenommen worden ist[1]). Sie unterscheiden sich nur wenig von den schon oben erwähnten, bestehen aus 13 Abschnitten, von denen der erste vom Turmblasen by vnser leven frauwen handelt, das am Sonndag, Dingstag, Donnerstdag vnd den Sonnawend stattfinden soll. Das Gehalt des »Meisters« ist das gleiche geblieben, den »Gesellen« werden für eine vornehme Hochzeit 6 Rikesdaler, für eine des zweiten Standes 4 Rthlr. bewilligt. Als Organist an der Kirche St. Stephani erhält Johann Knop 120 Bremer Reichstaler, außerdem ein »eigen Wohnhauß« und Vicariat, gleich der »Nießung aller und jeder Güter und Hebungen, so zu der *Vicarie Cecilie* gehörig«, die der »Bauherren und des Capittels zu Anscharii Vertrag« für die Besoldung des Organisten und Bälgetreters am 5. Januar 1607 festgesetzt hatte[2]).

Johann Knoops, des Jüngeren, Tätigkeit umfaßt eine Zeitdauer von über 20 Jahren. Auf längere Zeit scheint er Bremen nicht verlassen zu haben. Seine Amtstätigkeit fällt vorwiegend in schwere Kriegszeiten, und es ist genau aus den Akten zu ersehen, wie Bremens wirtschaftliche Verhältnisse und damit auch die Ausübung der Musik unter diesen leiden mußten. 1628 bittet Knoops erster Geselle, Eler Hoyer, um die gleichen Vergünstigungen, die sein Meister Johann bei Lebzeiten des Johann Sommer gehabt hat[3]). 1630 wendet sich Knop selbst an den Rat. Da die »wolweisen und hochgelärten Herren« aber in diesen »jetzigen hochbetruebten Zeiten mitt hochwichtigen geschefften *praeocupiret*«, habe er eine geraume Zeit stillgestanden »vnd es kaum dürfen wagen mitt dieser *Supplication* näher zu treten.« Er habe nach Ableben des Johann Sommer »ein Zeitlang Über solcher Ordnung, so vil müglich, gehalten«. Nach einer langwierigen Krankheit sei aber wieder eine solche Verwirrung eingerissen, so wol von den »ordenlichen Organisten« als von den »vnbestalten vnd den *Ignorandten*«. Er würde von seinen Gesellen »ohn Vnderlaß, mitt höchster Vngedult Überlauffen, mit solchen vnd dergleichen Klagen, daß sie den Thurm müssen steigen vnd bedienen vnd nichtes zu weniger mitt Zug und Wachten vnd anderen notwendigen Bürgerlichen aufflagen nichts

1) S. 10. K. 2a. 1. Michaelis 1627.
2) T. 4a. 2d. 1. 5. Januar 1607. Vgl. Koster, a. a. O. S. 127; S. 257.
3) S. 10. K. 2a. 1. 2. Mai 1628.

würden verschonet«. Der Rat möchte die »angestellte Ordnung« wegen der Hochzeiten *per Decretum* wiederholen, »vnd die Veberfahren deroselben, dermaßen ansehen, das ein Jeder ein abschew darob gewinnen vnd haben möge«[1]. Ein Jahr später beklagt sich derselbe Eler Hoyer bei Bürgermeister und Rat über seinen »jetzig fürgesetzten Meister« Johann Knop, der ihm den 4. Pfenning vor jeder Dienstagshochzeit vorenthalte. Derselbe käme ihm nach seinem Contract zu, während sein Meister behauptet, »es wehre in meiner damahligen *Supplication* des vierten Pfennings nicht gedacht worden, dessen ich denn auch gerne gestendig bin, denn es war vnvonnöten, viel Wort oder Wunders davon zu machen, dieweilen ohne das die vierte Pfenning vnd heuer, nemblich 20 rthlr. einander anhengig seindt, dermassen, daß er, (Knop) als ein Diener selbsten, der Obrigkeit durchaus nichtes hatte fürzuschreiben vnd derowegen solches wol muste vngetrennet lassen, Wie denn auch in der Supplication austrücklich stehet, das ich anders nichtes Sehnte noch begerte, denn was mehrbesagter Meister Johan Knop bei lebzeiten S. Johann Sommers empfangen vnd genossen hatte.« Außerdem hatte er ihm geraten, mit seinem »Consorten Danielen Ströbein, dem elteren, den Vierten Pfenning zugleich anzunehmen«, wie er es seinerzeit mit »Reiner Raschen auch gehalten«. Zum Schluß möchte er dem »offt berürten Meister Johann Knop diese veralte Regull vor Augen stellen, *qui tacet consentire videtur*, worumb hatt er zu rechter Zeit das maull denn nicht auffgethan? Vnd worumb hatt er solche Handlung durch seine ausgaben, die er bereits in das dritte Jahr hat *Continuiret*, vnd also Selbst, Selber *ratificiret*, bestetigett . . . Das sich warhafftig zu verwundern ist, wenn ein Solcher Verstendiger Mann solche *absurda* an den Tag gibt vnd sich selber So vergeblich beunruhigett«. Sehr entrüstet sich Hoyer über Joh. Knops Schwager, Johannes Eitzen, »der für wenig Jahren seinen Bezahlsherren zu St. Martini aus lauterem Fürwitz den Stuel für die thür gesetzt, seinen Abschied genohmen, naher Daennemarkh verreiset vnd vielleicht daselbst weenig vortheils gespielt«. Nun »spinne« man »solch vnzimbliche newerung«, wie man ihn und einen anderen »armen guten gesellen aus dem Sattell heben und hingegen einen andern (der doch zu solchen Diensten nicht thüchtig ist)«, an seine Stelle setzen möchte[2]. Johannes Eitzen war Organist an der Kirche St. Martini und wird in den Rechnungsbüchern derselben 1618 erwähnt[3].

Zu derselben Zeit, in der Johann Knop als Organist an St. Stephani und als *Director Musices* wirkte, erfahren wir von den musikalischen Verhältnissen in Bremen noch manches andere Interessante. So wird z. B. von

1) ibid. 23. März 1630.
2) S. 10. K. 2a. 1. 14. Februar 1631.
3) St. Martini Kirche 1611—1626 p. 48. T. 4a. 3. K. 2a. 3.

der Kirche »Vnser lieben Frauen« im Jahre 1634 berichtet, daß »die Orgel nunmehr fast alt und durch den stetigen gebrauch sogar verdorben, daß Sie, wie vorhin mit nicht geringen Vnkosten zum öfteren geschehen, hinfuhro nicht mehr zu repariren und zu beßeren stehet, sondern ein ganz Neues werk gemacht werden muß«[1]. Die Bauherren der Kirche setzten sich mit einem »erfahrenen Meister und Orgelmacher« in Verbindung, nachdem schon Anno 1628 »6 neue Balgen an der alten Orgel gemachet, so bei 420 fl. gekostet«[2]. Am 29. August 1634 begann der Orgelmacher Joh. Siborg die neue Orgel, die aber erst 1641 fertig wurde. Sie kostete 9217 Rthlr. 13 grote, zu welcher Summe die Gemeinde durch Kollekten 6217 Rthlr. 21 Grote beisteuerte. »Anno 1641« wurden »drei berühmte Organisten aus Hamburg anhero verschrieben, (welches auch der Kirchen über 100 Rthlr. gekostet) und haben dieselbe viele Mängel daran gefunden, laut einer von denselben unterschriebenen *Censur*, so noch bei dieser Kirchen vorhanden ist«[3].

Zwei der »verschriebenen« Organisten sind bekannt, der Name des dritten wird nicht genannt. Von Jacob Praetorius, dem Sohn des Hieronymus, Schüler von Sweelinck und Organisten an St. Petri, ist das auf die Aufforderung erhaltene Antwortsschreiben vom 20. Mai 1641[4] erhalten und lautet:

»Ehrenfeste Großachtbare Wollweyse vnd Vornehme Insonders Hochgeehrte Grosgünstige Herren Vnd guete Freunde.

E. Ernf. Wollw. Günstl. Angenehmeneß Schraiben ist myr gepuerlich einbehändigett, Woraus Ich satsamb Vernommen, Was maßen Herr Johan Sidenborgh, Vrgelbauer, In St. Maryen Kirchen Alda eine Vrgell Fur Funff Jahren zu machen Angefangen, Nuhn Aber *perfectieret* hadt, Dieselbe Auch ehestes tages zu liefern endtschlossen Ist. Eurer Ehrenf. Wollw. Aber nach den bevörstehenden Pfingstesfeyertagen damitt Zuvorfahren geneiget, vnd meyne weinige Persohne Vnter Anderen bey sothaner Lieferunge gerne haben und sehen mochten.

Also gebe ich E. Ernf. Wollw. Ich hiemit zu Freundtlicher Andtwordt, das Wan es deroselben Also auch dem Loblichen Kirchspiell mitt *Examination* vnd Vberliefferung gedachter Vrgell Alda Zu S. Maryen Zuvorfahren geliebtt, vnd meiner weinigen Persohne die Zeit angedeutet wirdt, das ich Alsdan, geliebts Godt mich bei ihnen einstellen, demselben gueten wercke meiner geringen Tenuitet vnd mueglichkeit nach beiwohnen, vnd was die Gelegenheit erfordert, nebenst Anderen gepuerlich Vorrichten willen.

Sonsten hette E. Ernf. Wollw. do es also konte angestellet werden, das ich mich Allererst in der fullen wochen nach Pfingsten, den 22. oder 23. *Juny* Von hinnen erheben mochte, weile ich *ratione Officij* vor der Zeit nicht gahr Woll Absein kan, Ich Dienstfr. Zu ersuechen, Stelle es Aber Alles in dero gueten *Discretion*, vnd will denselben Ich hiemit nichts Vörgeschrieben habenn.

1) T. 4a. 1e. 13. Juli 1634.
2) Vgl. Koster, a. a. O. S. 39.
3) ibid. S. 39ff.
4) T. 4a. 1e. 20. Mai 1641.

E. Ernf. Wollw. In Gottes gnädigen schutz getrewlighst empfehlendt, Datum Hamburgh *A°* *Christi* 1641 denn 28. Monatstagh *Mai*

E. Ehrnf Gn. Wollw.
Dienstwilliger
Jacobus Praetoriq. *Orgn.*[1])«

In der Zeit vom 23.—28. Juni muß die Probe stattgefunden haben. Denn nachdem »Johann Siborch, Orgelmacher« in einem »Vorzeichnuß, was ich an der orgell nach meinem Vorstandt zu endern nötigt Achte«[2]), in 9 Punkten auseinander gesetzt hat, was er selbst noch zu bessern wünscht, geben Jacob Praetorius und Heinrich Scheidemann[3]) ihr Gutachten ab.

»*Anno* 1641 am 28. *Juny*«, so lautet dasselbe, »Seindt die *Puncta* so Von den Hern Organisten Also Herrn Jacobo Praetorio vndt Henrico Scheidtmann, so von der Kirchen vnserer Lieben Frawen zur liefferung der Orgel verschrieben, mit dem Orgelmacher M. Johann Siburch *conferiret.* Vndt hat gedachter Meister sich auf ieden punkt, absonderlich nachfolgender gestalt erklert«. 10 verschiedene Ausstellungen sind in den »Puncta« aufgezeichnet. Im 5. »will er (Siborg) Versuchen, so viehl immer mügklichen dieselbe Quinta zwischen *a* vnd *d* reinzustimmen, vnd die *tertien* zu schärffen«[4]).

Mit der Bezahlung an Siburg müssen die Bauherren noch zurückgehalten haben, denn 1643 bittet er um solche, da er »bei diesem werckh mein vnd meiner frawen Silbergeschmeide vnd andere Sachen versetzen müssen«. Er fragt auch, ob »sie mit solchem vorferttigten *opus* des Orgelwercks, gentzlich zufrieden sind«, und hofft, daß »die gantze Bürgerschafft, die vnser lieben Frawen Kirchen gehen, dieselbe Orgell mit frewden anhören vnd ihnen solches werck wolgefallen thut . . .[5])

Eine Quittung[6]) aus demselben Jahre beweist, daß seine Forderungen befriedigt worden sind und daß ihm »auff vorher auß den Kirchenbüchern extrahirte vnd zugestäldte Rechnung Volkomliche beßahlung geschehen«. Für sich und seine Erben stellt er fest, daß er und die Seinigen »von selbiger Kirchen das geringste nicht mehr zu fordern, sondern zu allem Dancke contentiret vnd beßahlet worden«. Im ganzen erhielt er 950 Reichstaler »*in spetie,* wie auch ein Burgerlich Kleidt«. Die Quittung trägt die Unterschrift: »M. Johann Siborch orgel vnt instrumentmacher, mein hant.«

---

1) Über Praetorius vgl. Eitner, a. a. O. Bd. VIII S. 44 und Max Seiffert, Matthias Weckmann und das Collegium Musicum in Hamburg. Sammelbände der I. M. G. II, 1 S. 128.

2) T. 4a. 1e. 1641 (vor 28. Juni).

3) Vgl. Eitner, a. a. O. Bd. VIII S. 478. Die im Jahre 1641 erwähnte Reise nach Lübeck zur Prüfung der Orgel war vielleicht mit der Fahrt nach Bremen verbunden.

4) T. 4a. 1e. 28. Juni 1641.

5) ibid. 27. März 1643.

6) T. 4a. 1e. 17. November 1643.

Während des Baues der neuen Orgel war die Organistenstelle an »vnser lieben Frawen« unbesetzt. Für seinen Bruder Julius Ernst Rautenstein wendet sich Mauritz von Rautenstein, ein Oldenburgisch-Delmenhorster Amtmann, wegen des »vacirenden Organisten Dienstes zur vnser lieben Frawen« an den Rat und Bürgermeister von Bremen um eine auskömmliche Besoldung für seinen Bruder. Er habe bereits den Bescheid erhalten, daß dieser »sich nechstkommenden Sonntag alda in der Kirchenn hören laßen solle. Weil er dann in *Fundamentis* der Music dermaßen erfahrenn, das er Viel stucken vnd bucher selbst Componirt, Auch Vornehmen Fürstenn Vndt Herrn, vndt die Vornemtsten örglen Zue Magdeburgk, Halberstadt vnndt dehro orter bedienet Vndt eine sonderliche ardt vnnd Liebligkeit zueschlagen hadt, das ihme keiner solches leichtlich Zuvor thun wirdt, Inmaßen er bey der Hochwurdigen vnd Frawen Abtißinnen Zue Quedlinburg vfm Schloße vnndt einem Ernvesten Rathe in der Stadt Zwei örgeln in Verwaltunge, davon auch einen Ehrlichenn Vnterhalt vnd Besoldunge hadt. Aber leider die eingerißene Kriegsgefahr von tage zu tage sich alda mehret, also das dehro orter, wie andern geschehne, Sie sich entlichen *ruins* vnd Plünderunge besorgen mueßen«, so habe er seinem Bruder geraten, »Vmb Verhoffender Sicherheit willen, den *Vacirenden organisten* Dienst in bemelter Kirchen anzunehmen, Wan ihm dabey ein ehrlicher Vnterhalt, davon er sich mit den seinen erlich vnterhalten, Vermacht werden könnte.« Er bäte, seinem Bruder »die Hohe vnd guete *Favor*« zu erweisen, ihm eine solche Besoldung und Unterhalt zu gewähren, daß er, »der Kirchen und gemeinte Ine ehrenn«, sein ehrliches Auskommen habe[1]). Dem Schreiben liegt ein Verzeichnis bei, in welcher Weise sein Gehalt in Quedlinburg geregelt war[2]).

---

1) T. 4a. 1e. 11. Januar 1637. Vgl. über J. Ernst Rautenstein Eitner, a. a. O. Bd. VIII S. 139 u. 140. Der oben angeführte Brief klärt manche Zweifel bei Eitner auf. Ob Rautenstein die Stelle in Bremen erhalten hat, ist ungewiß.

2) Verzeichnüß Was die Durchleuchtige Hochgeborene Fürstin vnd Fraw, Fraw Dorothea Sophia, Erwöhlte Äbtißin des Keyser freyen Weltlichen Stiffts Quedlinburgk, geborne Hertzogin Zue Sachsen, Landtgräfin in Thueringen vnd Marggravin Zu Meißen Meine gnedige Fürstin vnd Fraw, Imgleichen ein Ernvester Rahtt der Stadt Quedlinburgk, mir, Julio Ernst ß Rautenstein, an Jerlichen besoldung vnd Unterhalt geben, wie folget,

Der Schloßorganist hadt sonst in der Zeit den Tisch zuvor zue Hoffe gehabt, Ist aber an stadt deßelbigen mir an Kostgelde verordnet, 52 Rthlr.
mehr ein Wispel Weitzen 25 Rthlr.
gelt zu Zeiten mehr Itzo wohl 30 Rthlr.
Hierzue geben Vffs neue Jahr I. F. Gd. mir Jerlichen eine gewiße gutwillige Vorehrung, Welche meine Antecesforen vor diesem nicht gehabt, Von der Stadt an gelt, Besoldunge haben die Vorigen Organisten gehabt 40 Rthlr., mir aber zugelegt, das ich Jehrlicher bekomme 75 Rthlr.
Ein Wispel weitzen 25 Rthlr.

Nachdem 1511 die Domschule abgebrannt und 1528 nach Aufhebung der Klöster das Kloster der sogenannten »schwarzen Mönche« in eine lateinische Schule umgewandelt worden war, berichten weder Chroniken, noch irgend eine zeitgenössische Quelle näheres über die Musikpflege an dieser Schule. Die Namen der Kantoren, häufig nur die Vornamen, sind uns freilich zum großen Teil überliefert, doch wissen wir von ihren Lebensschicksalen sehr wenig. Von einem 1569 angestellt gewesenen Kantor Clapmeyer erfahren wir, daß er sich am 24. März 1571 beklagt, plötzlich als Schullehrer entlassen worden zu sein[1]). Auch als 1584 diese Lateinschule sich zum *Gymnasium illustre* entwickelt hatte, wird bei Anordnung des Lehrplans zunächst anscheinend weder eines Kantors, noch der Musik als Lehrfach gedacht[2]). Daß dieselbe aber trotzdem in der Schule gepflegt wurde und sogar eine Rolle gespielt haben muß, ersehen wir aus erhaltenen Quellen des 17. Jahrh. und der angesehenen Stellung, die der Kantor, ähnlich wie auch in Hamburg an der Johannisschule, am *Gymnasium illustre* in Bremen einnahm. Gerhard Meier, der berühmte Rektor des Gymnasiums, das eigentlich fast den Charakter einer Hochschule hatte und auch einen solchen Rang einnahm[3]), schildert in zwei Reden die Geschichte der Schule und erwähnt mit ganz besonderem Lob den »Schulkollegen« und Kantor Gerhard Flockenius, der von 1600—1622 dieses Amt bekleidete. Er muß sich nicht nur als Sänger und Lehrer, sondern auf allen musikalischen Gebieten und vielleicht auch als Komponist ausgezeichnet haben[4]). Flocken stammte aus Westphalen, er war zunächst Kantor zu Ufflen im Lippischen[5]), wurde nach 22jähriger Tätigkeit als Kantor in Bremen zum Prediger an

---

An Holz 9 grose Fuder Eichen truege holz, wie man mit 4 Pferden vnd Lastwagen führen kann, Jedes zum Weinigsten zue $2^1/_2$ Rthlr. gerechnet thuedt $22^1/_2$ Rthlr.

Summa dieser Postenn $199^1/_2$ Rthlr.

Daneben ein gantz frey Haus vnd Wohnung, mit Küchen, Kelleren, 2 stueben vnd 4 Kammern Böhnen vnd guter Gelegenheit, Alle vnd jede burgerlichen vnpflicht, nichts außgenommen, Excempt vndt ganz frey,
Waß von Braudtmeßen vnd andern Accitentien felt, so auch ein Zimbliches Vnd kein geringes, inmaßen fast alle Dingstage Copulationes, außerhalb Atvent, Vnd Fastenzeit, gib der geringste Burger 14 gute Groschen, die Vermugsten aber 1 Golts. oder 1 Rthlr.

1) T. 5a. 2c. 2a. unter »Nachrichten über Lehrer der *Schola Bremensis*, die schon vor Errichtung des *Gymnasii* angestellt gewesen sind.«

2) Vgl. I. Fr. Iken, Das bremische *Gymnasium illustre* im 17. Jahrh. Bremer Jahrbuch. Bd. XII. Bremen 1883. S. 29ff. — Auch in diesem interessanten Aufsatz findet sich kaum eine Erwähnung der Musikverhältnisse an der Schule.

3) Ein Beweis dafür ist das *Album studiosorum ab initio Gymnasii Bremensis de* 1612 *ad nostra tempora*. 1810. Das Original befindet sich auf dem Staatsarchiv zu Bremen, eine Abschrift in der Stadtbibliothek. Vgl. auch Iken, a. a. O. S. 23.

4) *Gerhardi* Meieri *Oratio* II. Bremen 1684. S. 178. — *Flockenius musices pro illa aetate calentissimus* . . . Vgl. auch Müller, a. a. O. S. 152ff. und Duntze, a. a. O. Bd. IV S. 593ff.

5) Vgl. Rotermund, a. a. O. Bd. I. S. 125.

St. Remberti erwählt und starb am 30. November 1633[1]). Als Dichter lateinischer Verse lernen wir ihn aus zwei erhaltenen Hochzeitsgedichten kennen[2]). Flocken heiratete am 20. September 1612 Anna Mening, die Tochter des Predigers an der Kirche St. Ansgarii, ihrer beider Sohn war der spätere Dr. Heinrich Flocken, Professor und Prediger an St. Stephani. In der erhaltenen Hochzeitsgabe[3]) sind dem jungen Paare 8 Gedichte gewidmet, in denen besonders Flockens Stellung als Kantor und seiner Beschäftigung mit der Musik gedacht wird[4]).

Flockens Nachfolger als Kantor wurde Christoph Knipping, der Ältere, über dessen Lebensgang wir durch Leichencarmina[5]) genau unterrichtet sind. Er wurde am 16. Juli in Bremen von »Ehrbaren und Christ-Erliebenden Eltern zur Welt gebohren«, besuchte in seiner Vaterstadt die Schule und wurde »durch gnädige Vorsehung 1616 umb Michael, an sehligen Hern Christophorus Steinius Stelle, in Quinta zum Schulkollegen, hernach 1622 an Herrn Gerhard Flocken's in Quarta zum Praeceptor und Cantor bestellet«. Seinen beiden Schuldiensten hat er am »Rathsgymnasio Treufleissig zu jeder Zeit mit großem Ruhm und Lob (wie jedem männiglich bekannt), auch mit unermeßlichem Nutzen der zarten Jugend 38 Jahr vorgestanden«. In diesem »jetztlauffenden trüben 1564. Jahre« wurde er »nach Gottes Willen und Raht mit Leibesschwachheit befallen .... und am 3. Tag Novembero .... aus dieser undanckbaren Schularbeit in die ewige sehlige Himmelsfreud versetzet ....«

Knipping's Amtsdauer umfaßte eine Zeit von fast 40 Jahren. Zwei Eingaben Knipping's an den Rat zu Bremen[6]), die eine, nachdem er

1) Vgl. J. Ph. Cassel, Historische Nachrichten von dem Hospital St. Rembert vor Bremen. Fünftes Stück ... Bremen 1782. S. 71.

2) Vom 28. März 1605 und 8. August 1609. Bremen. Stadtbibliothek.

3) *In honorem Nuptiarum Dn. Gerhardi Flockenij, in paedagogio Bremensi Praeceptoris et cantoris, sponsae Virginis Annae, Reverendi Viri Caspari Meningii, Pastoris in aede Ansgarij Brem. p. m. filiae, sponsae celebratarum d. 20. Sept. A. 1612.* Brem. 4. — Bremen. Stadtbibliothek.

4) Als erster widmet ihnen Johannes Lampadius, Prediger an der Kirche St. Stefani, dessen Sohn Nachfolger von Johann Knop, dem Älteren, als Organist an St. Stefani wurde (s. oben), ein langes Epos.

5) Ohn' ein Christlich sehligs Sterben / wird kein Mensch zum Himmel Erben. Wolverdientes Nachlob /

Auf das Christliche Leben / und Frühzeitige / doch gottselige Absterben des weiland Wol-Ehrenvesten / Vielachtbaren Wolgelarten und Kunsterfarnen Herren / J. Christophorus Knipping des Eltern / der weitberühmten Keiser-Freyen Reichs-Ansec-Statt Bremen Ehren Kantors / Führers und Regierers ihrer Wolbestalten Music und treu fleissigen Schulcollegen ... der Hochbetrübten Frau Wittiben / Leidtragenden Kindern und Kindeskindern ... aufgesetzet von Henricus Mettengang / K. I. P. Bremen / bey Berthold de Villiers, Buchdr. des löbl. Gymnasiums daselbst 1654.

6) S. 10. K. 2a. 5. 2. Mai 1635 und 10. August 1652.

schon 13 Jahre die Stelle als Kantor bekleidete, die letzte 2 Jahre vor seinem Tode, führen uns wieder mitten in das Treiben des Bremer Musiklebens hinein und zeigen die musikalischen Verhältnisse von einer andern Seite. In der ersten Eingabe handelt es sich um die Hochzeit des Lizentiaten Helm, zu der Knipping »auf des Herrn Bräutigamb selbst vndt der Braudt engsten Anverwandten Begehren mit der Music Jhnen vndt den anwesenden Herrn zu Ehren vndt Gefallen aufgewartet.« Zu seinen *adjuvantes* hatte er etliche *studiosi* aufgefordert, die leider dafür »ein vnvernünftlicher Drancksahl vndt vnleidlicher Ehrenverkleinerliche Schmähung von einer Ehrbahren Rathsmusikanten« erdulden mußten. Die *studiosi* wären, nachdem er bereits nach Hause gegangen, »mit nachfolgenden Ehrenverletzlichen wörtern aus schmähsüchtigen, Neidischen Hertzen angefahren«, sie wären »Fuscher, Bönhasen und Bettler« genannt worden. Wer dem Cantor und den Burschen »*Couranten* und dergleichen sachen zu *musiciren* unterweiset«, wäre ein Schelm gewesen. »Dem *Cantori* gebührete nur mit Stimmen, nicht mit Instrumenten auffzuwarten.« Sie würden dem Cantor die Instrumente kurz und klein schlagen. — Knipping meint nun, daß er nur daher von seinen »Wiederwertigen außgescholten« sei, weil er keine Lauten und andern musicalischen Instrumente in der Kirche gebrauchen sollte. »Ob nun zware Ich nicht allein solche Musicalische Instrumente mit schwehrem Gelde an mich gebracht«, so schließt er, »mit schwehrer Mühe mich vnd andern darauff aus *exerciren* vndt nicht mit geringen Kosten vnterhalten muß, Alles zu dem Ende .... die Zuhörer zu mehrer Andacht vndt Auffmerkung zum Lobe Gottes auffgemuntert vndt meine liebe Obrigkeit, wie auch die löbliche Bürgerschafft, daran ein gefallen haben mügen«, würde er, wie es einem Diener gebührt, dem Befehl des Rates folgen und »solche Musicalische *Instrumente* ins künfftige hinterlaßen«. Er bäte aber, gegen Johann Knop, Eler Hoyer und Johann Rasche «Rechtsmittel anzustrengen«, ihm »eine gebührliche Abbitte deßwegen zu thun vndt sich zu erkleren gegen gewisse vom Woll Ehrbaren Rhade dazu *deputirte Comissarios*«, daß sie ihm »daran Vnrecht vnd zu viell gethan«.

Zwischen der ersten und zweiten Eingabe Knipping's liegt ein Zeitraum von 17 Jahren. Zum ersten Male erfahren wir, daß sich schon unter Knipping eine Art *collegium musicum* gebildet hat, daß im Jahre 1635 *studiosi* sich freiwillig und aus Liebe zur Sache mit weltlicher Musik beschäftigten, daß neben angestellten und bezahlten Musikern auch Musikliebhaber »Couranten« und dergleichen Tanzstücke vortrugen. Inzwischen war Eler Hoyer dem Ratsmusikus Johann Knop als »eltisten Diener und *Musicante adjungirt* worden«[1]). Als »Thurmmann« war an der Kirche

1) S. 10. K. 2a. 1. 30. Juni 1636.

St. Ansgarii auf Jürgen Syvers Jürgen Grevensborg gefolgt, der sich auch »als gehorsamer Bürger *in musica Instrumentali* von Jugend auff eußerst beflissen und zu Zeiten in den Kirchen vff den Orgeln und zu Hochzeitten vffgewartet[1]). Ihm wird vom Rat das Recht zugestanden[2]), »daß wan vnd so offte Mr. Johan Knopff die Dingstags oder Sontagshochzeiten mit seinen bestalten Gesellen allein nicht bedienen konnte, alßdan Jürgen Grevenborg für einen Jeglichen andern der negste sein vnd dazu alß ein geselle beruefen vnd gefordert werden solte«. Durch diese Maßregel entstehen neue Schwierigkeiten, in dem sich nun 3 Parteien, Ratsmusikanten, freie Spielleute und der »Thurmmann Grevensborg« um die Bedienung der Hochzeiten streiten. Noch 15 Jahre später[3]) beschwert sich Grevensborg, der Sohn, welcher am 28. Oktober 1658 seine Bestallung erhielt[4]), über Eler Hoyer, daß dieser sich »ohnlängst, wahr der 25. January, hat vnterstehen derffen ihn zu praeteriren« und statt seiner Zunftgesellen »nicht allein seinen Jungen (Eler Hoyer jun.), sondern noch einen andern, nahmens Bartolt Sißan dabei aufzusetzen.« Es wäre ihm kaum möglich, die »nothwendigen gehelffen« aufzubringen, »weil Sie von gedachten M. Eler Hoyer davon abgemahnet, ja mittelst verwegerung anderwertiger Beförderung abgeschrecket werden, wie ich solches newlichere Zeit bei meinem eigenen Bruder[5]) leider! erfahren müssen.«

Als Nachfolger Johann Knops war sein »äldester« Geselle Eler Hoyer als Ratsmusikus »*coram Senatu* am 4. May *Ao.* 1648 beeidigt worden«.

---

1) S. 10. K. 2a. 3. 4. Mai 1640.

2) S. 10. K. 2a. 1. August 1644.

3) S. 10. K. 2a. 3. 4. Februar 1659.

4) ibid. — Extract auß Jürgen Grevenborgs Bestallung *de dato* 1658, den 28. Oktobr.

5) Es liegt nahe, bei dem Namen »Grevenborg« (Grävensburg) an eine Verdeutschung und einen Zusammenhang mit dem Namen Borchgrevinck (Borggrefing oder Burggrefing) zu denken. — Die Kämmererrechnungen (1613—1632) aus Lüneburg (Stadtarchiv) erwähnen 1613 einen »Musikanten Hinrich Burckgrefing, anfänglich sich selbst bestellen zu lassen 288 Thlr. 12 gr.« (Vgl. dazu S. A. E. Hagen, Kritik über Hammerich's *Musiken vel Christian IV Hof.* *Historisk Tidsskrift* S. 434, der einen Heinrich Borchgrevingk als »Instrumentist« des Herzogs Johan Adolph von Gottorp, und seine Bestallung vom 9. Juni 1602 erwähnt.) — In den »Acta der Stadttürmer, sogen. Rollbrüder . . . 1669—1670« (Lüneburg, Stadtarchiv) findet sich Leonhard Burggräfing. (Vgl. über ihn Eitner, a. a. O. Bd. II S. 242.) — In den Registern »bey der fürstlichen Rentenkammer zu Zelle« von Ostern 1635—36 (Hannover, Staatsarchiv) wird ein Benert (Berndt) Borggreffing geführt, der 50 Thlr. Gehalt erhält. — Vielleicht sind einige der genannten unter sich und mit Melchior Borchgrevinck verwandt (Vgl. Eitner, a. a. O. Bd. II S. 130.) — Auch über einen Bonaventura Borchgrevinck geben einige Bremensia Auskunft. Die Tochter desselben vermählt sich mit Johannes Tilemann-Schenk, einem Bremer Bürger in angesehener Stellung. Im Jahre 1597 wurde ihnen ein Sohn Johannes geboren, von dem erzählt wird, daß er »zu den Freyen Künsten und Sprachen gleichsahm von Natur gewidmet schien.« Noch mehrere Generationen hindurch,

Aus den erhaltenen *Puncta*[1]) interessiert besonders Punkt 5, der zum ersten Male die Stellung des Ratmusikus dem Kantor gegenüber klarstellt, die bisher noch nicht erwähnt worden war. Vielleicht war diese Einschiebung durch Knipping's Beschwerde veranlaßt worden. »Der Rathsmusikus soll schuldig sein«, so lautet Punkt 5, »mit seinen Gesellen in der Pfarrkirchen, woher *Music* gehalten wirdt, sonderlich vff den festtagen zu erscheinen und des *Cantoris*, auch des Organisten *Music* mit ihren Instrumenten nach Müeglichkeit zu verzieren.« Auch soll er und seine Gesellen verpflichtet sein, (Punkt 6) »wan er mit dem Cantorn in der Kirchen oder sonst *musiciren* wirdt, des *Cantoris direction* in Anstellung der Music zu folgen.« Weiter wird in den *Puncta* auf eine neue Hochzeitsordnung angespielt, deren Erscheinen in kürzester Zeit bevorstehe, und die neue Bestimmungen »vom Dantzen« enthalten würde. Über die neue Hochzeitsordnung, die noch in demselben Monat der Öffentlichkeit übergeben wird, beschweren sich sofort der neu bestallte Ratsmusikus Eler Hoyer »sampt seinen Gesellen«[2]). Da eine bestimmte Summe für die Bedienung der Hochzeiten festgesetzt sei, gingen die sogenannten »*sportulae* des Dantzens« für die Spielleute verloren. Es wäre unmöglich, für die Täntze »gar kein *praesent*« anzunehmen, noch sich deswegen »von dem Vortantzer einige Heller geben zu lassen«, obgleich, wie es an einer andern Stelle der Beschwerde heißt, »in benachbarten vornehmen Städten solch' ein Tantz Verschrunge nicht üblich ist, und den Musicanten daselbst ein sodanes *Salarium* verordnet.«

Unzufriedenheit mit den bestehenden Einrichtungen bildet auch den Inhalt der zweiten Eingabe Knipping's des Älteren, die er am 10. August 1652, wenige Jahre vor seinem Tode, an den Bürgermeister und Rat richtet. 35 Jahre wären bereits von Zeit seines ersten Präceptorats an der lateinischen Schule und bereits 30 des ihm »hochgünstig demandirten *Cantorats*« verstrichen. Er habe es weder an Fleiß, Kosten, Mühe und Arbeit, »vmb eine gute, wollgeordnete *Music* nichts weniger in den Kirchen alß auf Hochzeiten vnd fürnehmen Gastmahlen« hier fehlen lassen. Nun wäre aber ein Delmenhorstischer Violist, Christoph Dießner angekommen, welcher nicht nur mit »instrumentalischer«, sondern auch »*vocalischer music*« hin und wieder in der Kirche und auch sonst sich hören lasse und »bey der Jugend vnd anderen ohnwissenden, wo nicht auch

bis zum Jahre 1713, wird sogar noch die »Übergroßmutter Frau Margaretha Borggräfing, T. T. Herrn Bonaventura's Borggräfings Eheleibliche Tochter« rühmend aufgeführt. Unter den Bremer Akten ist der »Musicus Bonaventura Borchgrevinck« um 1579 nicht namentlich erwähnt. (Vgl. über ihn außer Eitner, a. a. O. Bd. II S. 130, Hammerich, Die Musik am Hofe Christian IV. Vierteljahrsschrift für Musikw. Bd. IX S. 65 u. S. A. E. Hagen, a. a. O. S. 434 u. 435, auch E. Zulauf, Beiträge zur Geschichte der Landgräflich-Hessischen Hofkapelle zu Cassel bis auf die Zeit Moritz des Gelehrten. Cassel, 1902. S. 45.)

1) S. 10. K. 2a. 1. 4. Mai 1648. 2) Ibid. 23. Mai 1648.

mißgonstigen Personen« zu seinem »nicht geringen *despect*, der newe Cantor genennet werde.« Wenn man aber so weit gehen wollte, diesem Violisten »auch *vocalis musica* dabei zu verstatten« und ihm »zum Neben *Cantore* gesetzet« werde, so möchte er ganz besonders erwähnen, daß er, bißhero, Jahr ein, Jahr auß, mit der lieben Jugend, so woll *studiosis publicis*, alß auch etlichen *discipulis classicis*, ein *Collegium Musicum gratis* vnd ohne einigen Genoß oder entgelt gehalten«. Einunddreißig Jahre habe er ein solches »mit zuzeugungh, auch vnterhaltung verschiedener kostbahrer *musicalischer instrumenten*, alß eines newen *positifs*, *regals*, *Clavecimbels*, vieler geygen, Lauten, Floyten, *octaven-baß continuiret*«, auch die erforderlichen »musicalischen Bücher« dazu angeschafft, »(welches sonst *ex publico* zu geschehen pfleget)«. Alles dieses habe er nur in dem Wunsche ausgeführt, »damit bey dieser guten Schule ein bestendiges *Seminarium* unterhalten werden müchte, darauß jederzeit *in actibus Solenibus*, vnd auch in der Gemeine des Herrn vnd sonsten bei fürfallenden Gelegenheiten eine vollstendige *music* konnte vnd müchte formiret werden . . . . .« Durch solche, newen eingeschlichenen *Cantores*, wie dieser Violist mit seinem Sohn will«, könnte der »guten Statt und dero Kirchen, Schulen vnd ganzen Polizeiwesens nur schaden vnd hinderniß kommen«. Der Rat möge eine Bestimmung treffen, damit, wenn möglich, »ein bestendiges *Seminarium Musicum* bey dieser guten Schule erhalten«, er in seinem »*officio* nicht betrübet, auch so wenigh *per obliquum* alß *per directum* dabei verunglimpffet werde . . .«

In der Sitzung des Senats vom 6. September 1652 ist dann beschlossen worden, »dem *Cantori* zuzurehden, weill noch zur Zeitt mitt dem Violisten Christophero Düsenern nichts vorgangen, wodurch Er in seinem Cantorat beeinträchtigt worden.« Wichtiger als die persönlichen Wünsche Knipping's sind die interessanten kulturhistorischen Bemerkungen der umfangreichen Beschwerde. Deutlich geht aus diesen hervor, daß in den 30 Jahren, in denen Knipping dem Kantorat vorstand, ein bewegtes, musikalisches Leben in Schule, Kirche und bei Festlichkeiten in Bremen geherrscht hat, daß durch die *collegia musica* größere musikalische Aufführungen stattfanden und daß der Kantor Knipping durchaus die Rechte und Pflichten eines *director musices* in sich vereinigte. Wir sind sogar über den Ort unterrichtet, in welchem bis zum Jahre 1682 das *collegium musicum* seine Zusammenkünfte abhielt. Nachdem die ursprüngliche Bibliothek der Mönche zunächst als Prima eingerichtet worden war, wurde diese später für die Professoren bestimmt. Man teilte den Raum und schlug ein kleines Zimmer davon ab, »so hernach lange Jahr das *Collegium Musicum* gewesen, anjetzo aber die *Anatomie*-Kammer ist« [1]).

1) Vgl. Koster, a. a. O. S. 415.

Der von Knipping so stark angefeindete Violist Christopher Düsener wurde am 24. Juni 1652 von Bürgermeister und Rat zu einem »Musikanten und Violisten bestallt und angenommen.« Seine einzige Pflicht war, an Festtagen, so oft es gewünscht würde, »auffzuwarten vnd mit der Violen zu musiciren.« Für seine Dienste und Bemühung wurde ihm, wie auch seinen Kindern, »gebohrnen vnd vngebohrnen vorerst das Bürgerrecht geschencket . . . .«[1]). Aus der Bestallung ersehen wir, daß Diesener's Kunst sehr geschätzt wurde, und man geht wohl nicht fehl, in ihm einen jener berühmten englischen Violisten zu vermuten, die im 17. Jahrh. fast an allen Fürstenhöfen und in den meisten großen Städten zu finden sind. Der Name Diesner (Dißner, Düsener) findet sich als Disineer in einer gedruckten Suitensammlung auf der Bibliothek zu Kassel[2]), vielleicht ist ihr Verfasser, Gerhard Disineer, der Sohn des Violisten, von dem in Knipping's Beschwerde auch die Rede ist. Christoph Düsener wird um 1650 unter den Dienern des Anton Günther, Grafen zu Oldenburg und Delmenhorst[3]) geführt. Dort ist er nach dem »Harfeniste« als »Musikante« genannt[4]). 1635—1636 ist er im »Register der fürstlichen Rentenkammer zu Celle« unter »Musikanten« mit dem »Lautenista« und Joachimus Wechlin, Hanß Baltzer, Lorenz Delius, Jurg Sommers, Borggreffing als Empfänger »von 25 Thlr. vom halben Jahre« aufgeführt[5]).

Während bisher die Mitteilungen über die Musiker selbst ein verhältnismäßig anschauliches, wenn auch noch nicht lückenloses Bild ihres Lebens und Wirkens in Bremen geben, sind die Nachrichten über die Musikwerke, die in Kirche, Schule und bei festlichen Veranstaltungen vorgeführt wurden, sehr gering. Mit der Einrichtung der ersten Buchdruckerei in Bremen durch Arendt Weßel[6]) um 1580, muß sich ein lebhafter Vertrieb von Druckwerken, Büchern, Verordnungen und Musikalien entwickelt haben, denn es ist eine ganze Anzahl von geistlichen, weltlichen und theoretischen musikalischen Werken von Musikern, die Bremen nicht zu ihrem Wohnsitz hatten, erhalten[7]). Bei Arendt Weßel

1) S. 10. K. 2a. 1. 24. Juni 1652.

2) *Instrumental Ayrs in Three and four Parts. Two Trebbles Tenor and Baß. Containing great variety of Music . . . fitted for all Hands and Capacities by Gerhard Diesineer.* (Vgl. Eitner, a. a. O. Bd. III S. 210.)

3) Vgl. über Anton Günther, Joh. Wolfram, Geschichte des Oldenburger Singvereins . . . Oldenburg 1896.

4) Oldenburg. Staatsarchiv. Manuskriptensammlung. Diener des Anton Günther. 1603—1667.

5) Hannover. Staatsarchiv. Kämmereirechnungen Zelle.

6) Abhandlung von der Buchdruckerkunst. Bremen 1760. (Bremen, Stadtbibliothek.)

7) Auf den Bibliotheken zu Hamburg, Hannover, Lüneburg usw. z. B. die theoretischen Werke von Otto Gibelius, von Joh. Jacob Löwe usw.

und seinen Erben, bei den Peters, de Villiers, Hermann und Berthold Brauer, Jacob Köhler, Johann Jani usw. erschienen das ganze 17. Jahrh. hindurch jedenfalls auch die Werke der Bremer Organisten und Kantoren selbst, die leider zum größten Teil ein Opfer der Zerstörungen des 30jährigen Krieges geworden sein müssen. Vielleicht ist auch ein Teil noch nach Schweden herübergerettet worden oder findet sich noch an andern Bibliotheken[1]). Merkwürdigerweise enthalten auch die zahlreich erhaltenen Hochzeits- und Leichencarmina vom Ende des 16. und Anfang des 17. Jahrh. nur ein musikalisches Stück[2]), im Gegensatz zu Hamburg, das schon vom 16. Jahrh. Gelegenheitskompositionen von bedeutenden Meistern besitzt.

Aus der Organistenfamilie Knoep ist Lüder Knoep, der der Nachfolger seines Vaters um 1646 als Organist an St. Stephani wird, der erste, der als Komponist mit gedruckten Werken vor die Öffentlichkeit tritt. In der Vorrede seines 1652 in Bremen gedruckten Suitenwerkes »Erster Teil newer Paduanen, Galliarden, Balletten, Mascaraden, Arien Allemanden, Couranten vnd Sarabanden, Mit 3 Stimmen auf Violen zu Spielen sampt dem Generalbaß gesetzet«[3]), die er Ratsherren und Bauherren zu St. Stephan, seinen »großgünstigen, Hochgeehrten Herren Fautoren und mächtigen Befördern« widmet, zeigt er sich als ein dankbarer Sohn und Enkel. Die Vorrede lautet:

»Wann ich / Edl. Ehrenw. großachtb. Hochgel. Hoch- und Wolw. Herren / betrachte / wie mein Säbliger Großvatter / auch in kurzen Jahren / abgelebter Vatter, Sähl. Gedechtn. beyde wolverordnete Stadtmeistern dieser Kayserl. freyen Reichs-Stadt Bremen / sich Gott sei Danck / zimblich woll vmb die edle Music-Kunst verdienet gemacht / also daß derer noch immer nicht ohn ruhm gedacht wird / auch allezeit gute geneigte Gönner gefunden / durch welche sie zu eyferiger fortsetzung ihres Amptes auffgemuntert vnd erwecket sind: als hab ich / wiewol in weitem nicht kommend an den Ruhm meiner Vorfahren / noch denen zu vergleichen bin / auff embsiges anhalten guter Freunde / nicht vmbhin können / gegenwertiges Wercklein an das liecht zu geben / nicht meine Ehre hiedurch zu suchen / sondern damit meiner Voreltern Nahme und Ruhm endlich nicht gar der Vergessenheit müchte einverleibet werden.

Weil mir nun woll bewußt / daß es auch bey diesem geringen Wercklein an *momis* vnd naseweisen Splitterrichtern nicht ermangeln werde / alß hab ich theils aus dieser Vhrsachen / theils aus bewuster *Favor* vnd Gunst / welche E. Edle Ehrw.

---

1) »Geistliche Lieder« erschienen 1583, gedruckt bei Arent Wessel. — Es ist hier leider nicht möglich, auf die große Anzahl der geistlichen Liedersammlungen und Gesangbücher einzugehen, die in Bremen erschienen sind und die die Stadtbibliotheken zu Bremen und Hamburg bewahren.

2) Ein *Melos in Nuptias Auspicatissimas . . . viri, Dn Eberhardi Dozeni . . . Quatuor vocibus gratulationis et observantia ergò modulatum à Johanni Adamo Rugenwaldensi Pomerano: Jesu Christi in Ecclesia Bremensi, servo. Typis Bertholdi Villeriani scholae typogr. an. 1629.* (Bremen, Stadtbibliothek.)

3) Bei Jobst und Jacob Köhler gedruckt und verlegt. — Cantus in Upsala erhalten, Bc. auf der Stadtbibliothek zu Bremen.

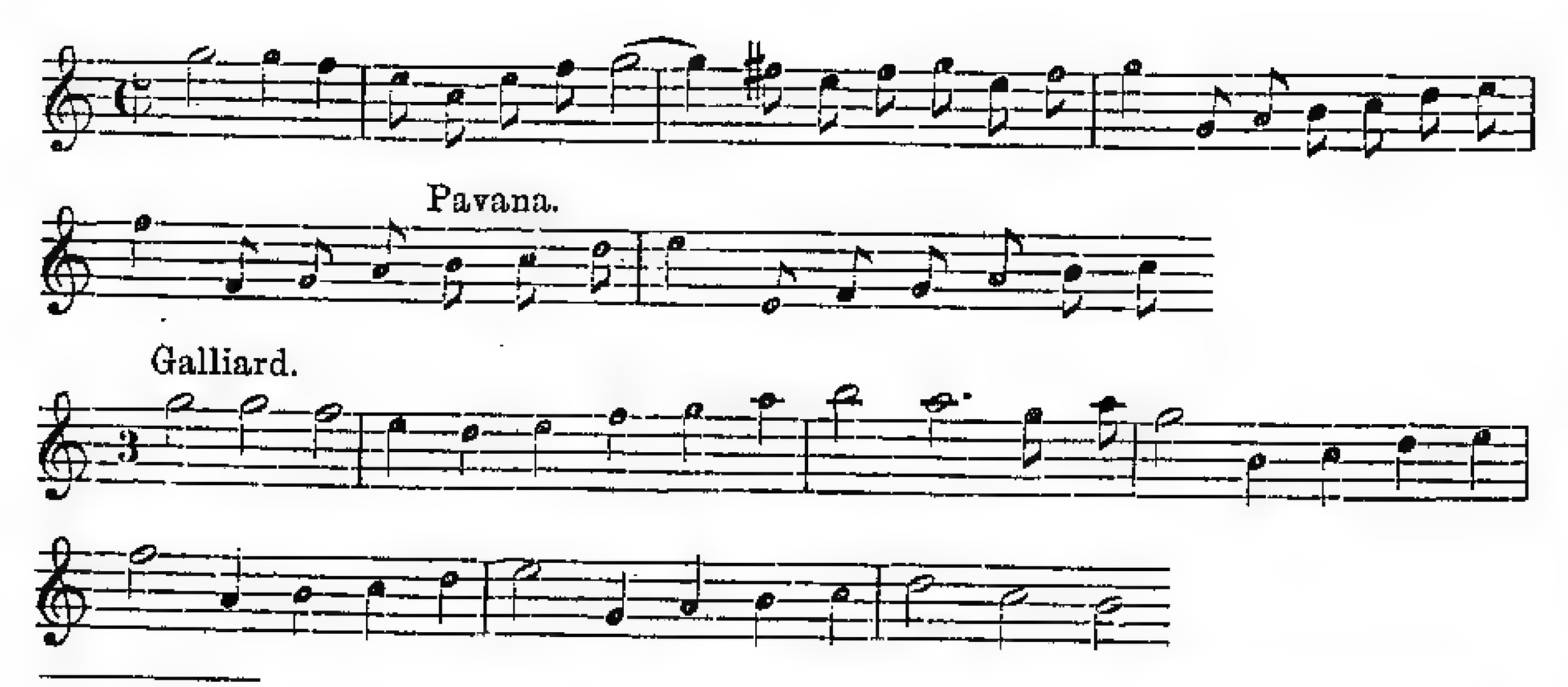
Herrl. / vnd Gunst jederzeit der Musicgeflissenen bezeiget / diese Erstlinge meiner Musicalischen Mühe und Arbeit / E. Edlen Ehrw. Herrl. vnd Gunsten dediciren vnd offeriren wollen / nicht zweiffelnd / dieselben werden ihnen meinen wolmeinenden *Intent* groß günstigst gefallen / vnd dieses Musicalische Wercklein ihrem schutz anbefohlen sein lassen. Solche Gunst wird mir größern Fleiß in meinem Beruf erwecken / werde auch mit müglichen Diensten es wiederumb zum ersetzen eusserstes fleisses mir angelegen sein lassen. Verbeibend

E. Edlen Ehrw. Herr und Gunsten
bereitwilligster / stets geflissener Diener
Lüder Knoep / Organist zu St. Stephan.

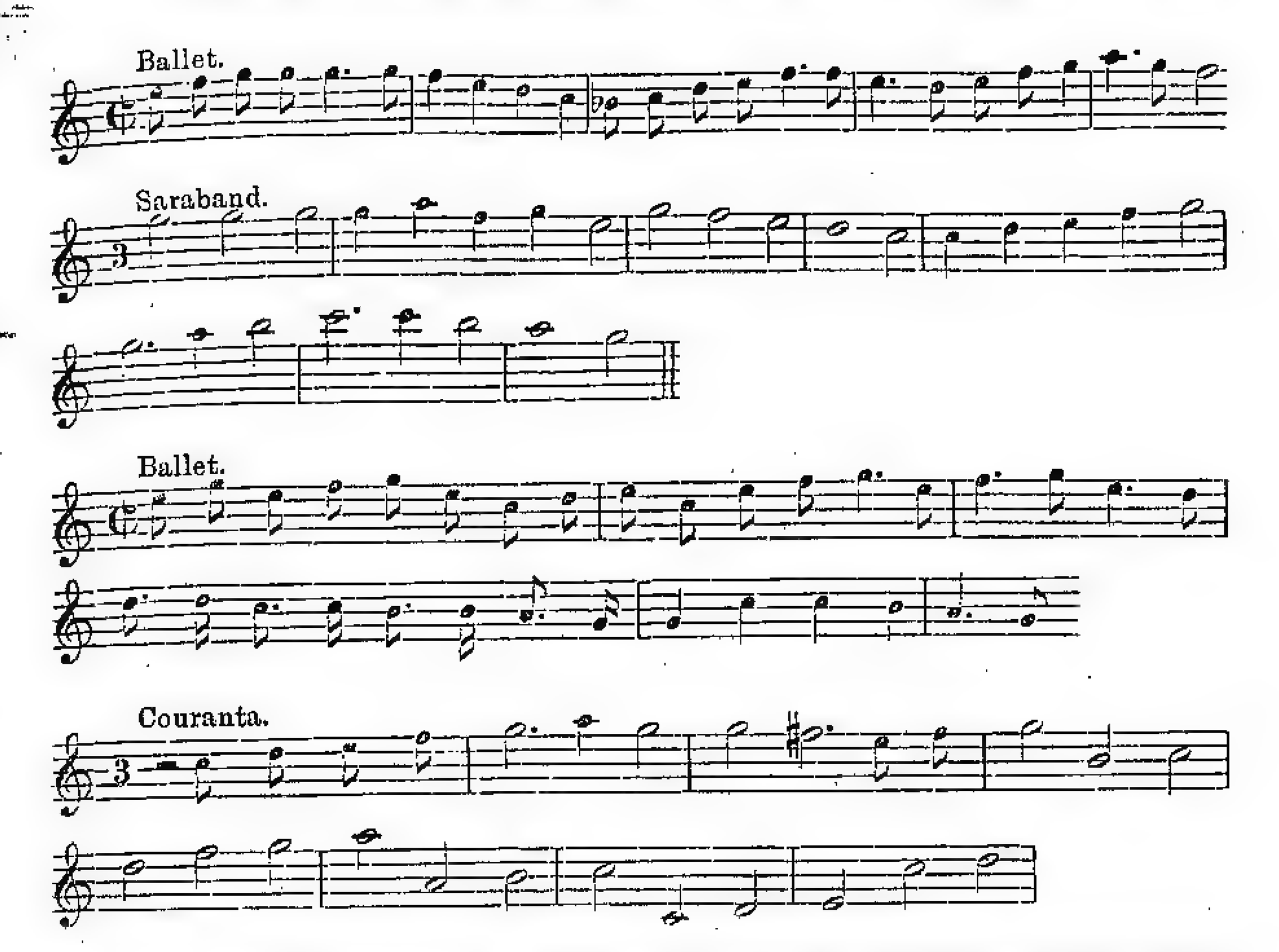
Datum Bremen, 1. Juni 1651.

Knoep's Werk besteht aus 34 Tanzstücken. In der Anordnung derselben zeigt er sich durchaus als Neuerer und moderner Komponist. Durch die Verbindung der Paduane und Galliarde mit Formen, wie Ballet, Couranta, Saraband, Mascarata, Area gehören seine Suiten schon zu der erweiterten, ausgebildeten Kunstform, die nicht nur zum Tanzen eingerichtete Musikstücke zusammenstellte, sondern auch für einen mehr konzertmäßigen, künstlerischen Vortrag eingerichtet war[1]). Da Lüder Knoep auf längere Zeit Bremen voraussichtlich nicht verlassen hat und wohl von seinem Vater unterrichtet worden ist, kam die Anregung jedenfalls durch in Bremen zu Gehör gebrachte italienische, englische, französische und deutsche Werke.

Die Suiten Knoep's sind fünf- und sechssätzig, die zusammenhängenden Sätze stehen meist in derselben Tonart und hängen auch, so weit aus dem Cantus zu ersehen ist, meist motivisch zusammen. Die »Area« haben auch Tanzrhythmus. Die Musik erhebt sich nicht über den Durchschnitt der aus jener Zeit bekannten Suitenwerke, doch sei hier der Anfang einer Tanzfolge mitgeteilt, um zu zeigen, daß Knoep seine Arbeit durchaus verstand.



1) Vgl. dazu Tobias Norlind, Zur Geschichte der Suite. Sammelb. d. IMG. Bd. VII, 2 S. 172 ff.



Auch einige Bemerkungen über Vortragsbezeichnungen finden sich in dem kurzen Nachwort »an den gutherzigen Leser.«

Er bittet darin den »günstigen lieben Leser und Musikfreundt« .... daß die Paduanen vnd Galliarden mit einem gar langsamen Tact | die Balletten, Couranten, Sarabanden aber mit einem in etwas geschwinden und lustigen Tact mügen gespielet werden. Das Lento, als langsam | Presto geschwinde | Forte starck | Pian stille oder sanft | Allgro lustig | Prestissimo sehr geschwinde | wird ein jeder in acht zu nehmen wissen. Doch wird einem verständigen Musico hierin nichts vorgeschrieben .....«.

Der Vorrede folgen 7 Ehrengedichte in lateinischer und deutscher Sprache, die zeigen, welcher Achtung sich Lüder Knoep in seinem Amt von allen Seiten erfreute. Gleich das erste, von Bernhard Clausen, »der h. Schrifft *candidatus* vnd mitarbeiter bey der löblichen Schulen in Bremen« vergleicht Knoep mit den Sängern des Altertums und beginnt;

Als vor diesem Orpheus thät / was David mit Gesange /
Das thut jetzt Herr Lüder Knopf mit Mund vnd Pfeiffenklange /
Orpheus sang den Menschen süß / vnd David Gott zu Ehren
Lüder singt den Menschen süß / und auch dem Himmels Herren.
Zeuge ist dieß edle Werck / darauß die Seiten klingen /
Zeuge ist das Gottes Hauß / da Knopfes Pfeiffen singen /
Darumb Herr Lüder höchlich ist bei Menschen Zunfft zu loben /
Und zu singen ewig wehrt beim Himmels Chor daroben.

Ein zweites, poetisch nicht höher stehendes Gedicht, ist ihm von seinem Schwager zugeeignet, der sich *I. V. L.* unterzeichnet, eine Unterschrift, die sich mehrfach in den Carmina jener Zeit findet. Ein dritter Vers »Herren Lüder Knops Teutscher Nahme | Teutsches Hertz | Teutsche Kunst | « gewidmet, ist kulturhistorisch das interessanteste und von dem »Mitgehenden« [1]) unterzeichnet.

»Ihr Musen kompt heran / die ihr das Singen liebet
Und alle die ihr euch auff Seytenspielen übet /
Heran auch die ihr Lust vnd Freud = begierig seiht /
Besehet / was Herr Knop vns künstlich hat bereit.
Hin nach Italien hat man nicht noth zu reisen /
Daß man Balletten hohl / es hat die süssen Weisen
Die vns entzücken kann, Herr Knops sie ja gezeigt
Durch Kunst vnd Wissenschaft / die sich ihm gänzlich eigt.
Drumb kannst Du Bremen auch mit andern triumphiren /
Nun kanst Du auch den Preiß von Kunsterfahrnen führen /
Dann Knop macht Deinen Ruhm / der sonsten manches Landt
Erfüllet hat / erst recht der gantzen Weldt bekanndt.
Lüderus ist sein Nahme / auff teutsch kann man ihn nennen
Gar recht den Spielenden / man wird nun ferner kennen
Des Knopfes rechte Krafft / wan er auß freyem Muth
Die Wälder[2]) / so er hat der Weldt verehren thut.
Der Himmel sey mit ihm / Gott geb ihm langes Leben /
Gesundheit / wahre Freud / die milde Gunst daneben /
Gott laß vns Herren Knop noch viele Jahre sehn /
Daß er mit seiner Kunst mag Spielend bey uns stehn.
Teutsch wird sich dann sein Nahm / Hertz / Hand vnd Mund erweisen /
Drum wird ein jeder Teutsch ihn Teutsch vnd Redlich preisen.

Das letzte Gedicht von Wesselius Freye, einem Bremer Studenten schließt:

O himmelreiche Kunst! Durch dich alleine leben
Schop / Schein / Schütz / Scheidemann / vnd nach dem Tode schweben
Sell / Zuber / Hammerschmied / darumb Neidhart packe dich /
Schweig / schweig du Musen Feind. Kunst grünet ewiglich.

---

1) Trotz eingehender Untersuchungen ist es bisher nicht gelungen, die Namen des »Mitgehenden«, I. V. L., und *Cherinus Comes Ceratinus*, der auch mit einem lateinischen Gedicht vertreten ist und sich wiederholt als Gelegenheitsdichter in damaliger Zeit findet, herauszubekommen. Alle Lexika, auch Goedeke's Grundriß erwähnen keinen der Namen. — Am richtigsten ist wohl die Annahme, daß sich auch in Bremen kleine Dichterorden und Sprachgesellschaften gebildet hatten, die sich Beinamen gaben. Von einer wissen wir durch Johann Tabing, einem Schwiegersohn Christoph Knipping des Jüngeren, der auch Gelegenheitsdichter war. Dieser gehörte unter dem Namen »der Vergnügte« der sogenannten »Preißwürdigen Genossenschaft« an, die 1676 erwähnt wird. Auch wissen wir von einigen Gelegenheitsdichtern, daß sie zum »Kaiserl. gekrönten Poeten creiret worden sind.« (Vgl. Bremensia auf der Stadtbibliothek, Bremen.)

2) Anspielung auf beliebte Titel musikalischer Sammlungen jener Zeit.

Im Jahre 1660 erschien der zweite Teil der Suiten[1]), wieder mit einem Vor- und Nachwort versehen und von Ehrengedichten begleitet. In dem Nachwort »an den wollmeinenden Leser« legt er besonderen Nachdruck auf die Ausführung der Ballette, »insonderheit die letzten Balletten, die ich Ballo genennet«. Sie sind »nach der Frantzösischen Manier mit einem Baß vnd Discant gesetzet (wiewol der Discant mit vnterschiedlichen Geigen *in unisono* kann gebrauchet werden) mit einem lustigem Tact zu streichen: daß auch das *Forte pian* wol in acht genommen und das *pian* gantz leise gemachet werde. Weil auch die gedoppelte pausen dem Buchtrucker gemangelt | vnd in deren statt nun die einfachen gesetzet | so in den Paduanen zu sehen | solche geliebe mit der Feder selbst zu zeichnen; Verhoffe | daß denen *Auditoren* vnd Liebhabern der Music sie alßdan wollgefallen werden . . . . . .« Zum Schluß erwähnt er einen dritten Teil, den er baldigst erscheinen lassen wird, »mit 7 Stimmen | auf vnterschiedliche Art | alß Violen | Zincken | Posaunen | Dulcianen etc.«[2])

Die interessantesten Stücke der zweiten Sammlung Knoep's, die aus 36 Tänzen besteht, sind die Balli, 6 an der Zahl, die den Schluß bilden. Sie sind kleine Suiten für sich, bestehen aus 6, 8 und 9 Teilen und zeigen Knoep auch als Vertreter der Programmusik, da sich im *Ballo Tertio*, *Quinto* und *Sexto* auch eine *Battaglia* befindet. Diese 3 Battaglia sind durchaus originell, hängen motivisch mit den übrigen Sätzen zusammen und bringen das Fanfarenmäßige der Schlachtmusik charakteristisch zur Geltung.

Die Verfasser der Ehrengedichte sind dieselben wie in der ersten Sammlung. Unter den poetischen Erzeugnissen zeichnet sich das Gedicht von Christoph Knipping, des Sohnes Christoph Knipping des Älteren aus, das mit den Worten schließt:

Die Orgel, deine Zier soll bei der Leyer stehen /
Die mit den Sternen pflegt am Himmel auffzugehen.
Die Music stirbet nicht. So lange man wird singen /
So lange wird dein Lob durch Stadt und Land erklingen.

Christoph Knipping war, wie sein Vater, ein fachmännisch, wie wissenschaftlich gebildeter Musiker, auch Schulkollege, Kantor und *director chori musici*. Am 4. Mai 1620 in Bremen geboren kam er 1640 »aus

1) Ander Theil Newer Paduanen, Galliarden, Arien, Allemanden, Balletten, Couranten vnd Sarabanden, Mit 2 vnd 3 Stimmen nebenst dem Basso continuo Auffgesetzet / von Ludero Knoep / Organisten zu St. Stephani in Bremen. — Bremen / Druckts vnd verlegts Jacob Köhler / Anno 1660. / Cantus primus in Upsala erhalten, Cantus I, II, Bassus, Bc. auf der Bibliothèque nationale in Paris freundliche Mitteilung von Frl. M. L. Pereyra-Paris).

2) Dieser 3. Teil war bisher nicht aufzufinden, ist vielleicht gar nicht erschienen.

den Klassen *ad lectiones publicas* und hat sich in allen seinem Stande geziemenden Künsten und Wissenschaften | rühmlichst geübet.« Im Jahre 1642 wurde er von den Seinen nach Hamburg geschickt, »daß er in der edlen Musik-Kunst von denen daselbst wohnenden, berühmten *Musicis* | H. Schop | H. Scheidemann | vnd andern [Selle][1]) vollkommlich vnterrichtet wurde«. Seine Studien setzte er in Rostock fort, wurde 1644 »Schulkollege« der 3. Klasse und 1654 an Stelle seines Vaters Kantor. Seinen Schuldienst hat er 31½ Jahr verwaltet. »Mit was vor rühmlichen Fleiß nun der sähl. Herr Cantor seinem anbefohlnen Amte vorgestanden | ist überall bekandt | vnd hie vnnöthig zu erzählen | zumahlen | weil doch die wenigsten Leute begreiffen können oder wollen | wieviel Schwerigkeit bey solchem Amte sey«[2]). Er starb 1675, sein einziger Sohn Christoph, der die Leydener Universität besuchte, war ihm ganz jung entrissen worden.

Außer den Suitenwerken ist uns eine Gelegenheitskomposition Lüder Knops erhalten[3]), die zwischen beiden Suitenwerken 1658 erschienen ist und ihn uns auch als Vokalkomponisten zeigt. Das Stück ist den bedeutenderen Kompositionen des 17. Jahrh. gleichen Charakters durchaus an die Seite zu stellen. Der ganze Aufbau und die Verwendung der Instrumente erinnern an die Vertreter der Hamburger Schule jener Zeit, Thomas Selle usw.

Lüder Knoep versah sein Amt an der Stephanikirche bis zu seinem Tode 1665. Von 1662 an war sein Gehalt von 180 auf 200 Bremer Mark gestiegen[4]). Schon 19 Jahre früher, vom Jahre 1643 an bezog er die »*vicariam Lectoris subdiaconi*, alß welche *in perpetuum* bey der Orgel *loco Salarii* gegeben wird vnd von vnterschiedlichen Organisten von vielen Jahren *possidiret* wurden«. Auch bewohnte der Organist die »*Curia* dieser *Vicariae*, weiln anders keine Wohnung bei der Orgel ist«[5]). 1662

1) Vgl. Rotermund, a. a. O. Artikel Knipping.

2) Leichenprogramm. Bremen, Stadtbibliothek.

3) Hochzeitliches / Musicalisches Singendes und Spielendes dreyfaches Gesprech und dreyfache Glückwünschunge Auff des Wol Edlen / Vest / Hochgelärten und Hochweisen Herren / H. Heinrich Meyern Beeder Rechten Doctorn und Wolverdienten Bürgermeistern der Kayserl. und des Heil. Reichs Freyen Stadt Bremen etc. Als Bräutigam Wie auch der Wol Edlen / Viel Ehr und Tugendreichen Jungfrawen Ilsa Haken . . . / als Braut. Hochzeitlichen Ehrentag zu verzieren mit 5 Stimmen / als 2. Cant: Alt: Ten: und Bass, nebenst dem Basso Contiuno, mit Ritornellis und Symphonien / auffgesetzet Von Luedero Knoep Org: bey St. Stephani Pfarr Kirchen in Bremen / Anno 1658. Den 14. Decemb. Bremen / Gedruckt bey Jacob Köhler / im Jahr 1658. — Im Besitz von Herrn Professor Dr. Max Seiffert (Berlin), der mir das Musikstück freundlichst zur Verfügung stellte. In einem Verzeichnis von Hochzeitsgedichten ist dasselbe erwähnt (Bremensia, Stadtbibliothek), doch ist es nicht unter Lüder Knoep's Werken im Katalog aufgeführt. — Fehlt bei Eitner.

4) Vgl. Koster, a. a. O. S. 257.

5) Z. 14. y. Verzeichnis der Stefani Vicarien u. ihrer Einkünfte (ohne Datum).

wurden Knoep die zum Orgeldienste bei St. Stephan gehörigen »*incorporirten Vicarey Intraden*« verweigert, und er beklagt sich bitter über die ihm vorenthaltenen 13 Reichstaler und 3 Reichstaler 54 Grote[1]). Sein Name findet sich 1661 unter einer Eingabe an den Rat mit den 3 andern Organisten der Pfarrkirchen, Johann Eitzen von »unser lieben Frawen«, Samuel Eitzen von St. Martini und Henricus Hoddersen von St. Ansgarii. Alle 4 bitten, sie zuerst zu beschäftigen, falls in ihrem Kirchspiel bei einer Hochzeit »*instrumenta clavicalia* oder Positiven gebrauchet werden«[2]). Der Rat vermittelte dann auch zwischen den 4 Organisten und dem neu bestallten Ratsmusiker Ernst Abel, der am 6. Januar 1662 sein Amt antrat. Er und seine Gesellen Hector Adrian Jantzen, Eler Hoyer jun., Wilhelm Grelle und Bardelt Hersen verpflichten sich, wenn sie mehr als »einen Discant und Bassviole bei einer Hochzeit gebrauchen, einen von den vier Kirchspielorganisten »mit einem Positif, Regal oder Clavicimbal zu sich zu nehmen«[3]).

Ernst Abel's Stellung als Ratsmusikus ist schon eine wesentlich andere, als die seiner Vorgänger. Eine ausführliche Bestallung mit 16 *Puncta*[4]) hatte alle während der Amtsdauer Eler Hoyer's eingeführten Neuerungen in sich aufgenommen. Neu ist Punkt 2, in welchem er verpflichtet wird, »fünf qualifizirte Gesellen zu halten.« Doch soll er selbst keinen für sich in Bestallung nehmen, sondern die tüchtigsten dem »hochweisen Rahte *praesentiren*«, der dann bestimmt, ob sie zu dem Gesellendienst zugelassen werden sollen oder nicht. Ein großer Teil der Bestimmungen dreht sich wieder um die Hochzeiten, die eine so wichtige Einnahmequelle für die Ratsmusikanten bildeten. Nach diesen und dem »Thurmmann von St. Ansgarii« wird die Anwartschaft des »jetzigen Lautenisten Tobias«[5]) betont. Von diesen Regeln sind die Organisten der Kirche St. Pawel in der Neustadt, laut der Bestallung zu Lebzeiten des Organisten Johann Sidenborg[6]), und die der Vorstadt St. Remberti befreit. Sie haben die Erlaubnis, »jedwedes Ohrts zur Verbesserung ihres *Salarij* vnd Unterhalts die daselbst vorfallenden Hochzeiten« zu bedienen. Punkt 16 gestattet dem Meister und dessen Gesellen, wie auch dem Rat eine halbjährige »Lohnkündigung«. Auch steht es dem Rat »frey und ohnbenommen, diese Puncten jederzeit nach gelegenheit zu ver-

1) T. 4a. 4f. 1. 28. Oktober 1662.
2) S. 10. K. 2a. 4. 16. November 1661.
3) ibid. 21. April 1662.
4) S. 10. K. 2a. 1. 6. Jan. 1662.
5) Bisher war es nicht möglich zu ermitteln, wer dieser Lautenist Tobias war.
6) Sidenborg, auch Siborch geschrieben. Er war von 1651—1662 Organist an St. Pauli. (Vgl. Iken, Geschichte der St. Pauli Kirche.) Das Protokollbuch der St. Pauli Gemeinde, welches die Zeit von 1639 bis 1830 umfaßte, ist Anfang der achtziger Jahre des vorigen Jahrh. verloren gegangen. — Das Staatsarchiv bewahrt eine Eingabe Sidenborg's vom 20. Dez. 1659. (S. 10. K. 2a. 1.)

mindern, zu vermehren, auch gäntzlich abzuthuen Vndt andere in deren Stelle auffzusetzen.« Auf diese Bestallung hin wurde auch Ernst Abel's Nachfolger, Hector Adrian Jantzen am 10. März 1680 vereidigt.

Von Ernst Abel's Lebensschicksalen war bisher sehr wenig bekannt. 1636 wird er als Mitglied der ersten Hofkapelle in Hannover genannt[1]), 1677 wird er unter den bedeutenden Musikern erwähnt, denen Clamor Heinrich Abel eines seiner Werke widmete[2]). 1622—1680 war er »der Kayserl. Freyen Reichs-Stadt Bremen bestallter *Musicus*«. Verschiedene Aktenstücke sind erhalten, die Klagen über »*Mr. Ernestus*«, über seine Willkür und Ungerechtigkeit bringen, andere, die Ernst Abel selbst als Kläger anführen. Sogar Verfügungen des Kammergerichts aus den Jahren 1668, 1674 und 1677 während seiner Amtsdauer sind erhalten und eine »Supplicatio der hiesigen Rathsmusikanten«[3]), mit Ernst Abel an der Spitze, die aber abschlägig beschieden wird[4]). Eine sehr umfangreiche Beschwerde[5]), von »Mr. Ernesty Abell« und seinen Gesellen Hector Adrian Jantzen, Bartold Hermensen, Hermann Elers, Christoffer Sievers und Joachim Bulau unterzeichnet, handelt von den Privilegien der Kirchen der Neu- und Vorstadt. Die Ratsmusikanten werden »*sub poena* der Haft« abschlägig beschieden und den Organisten das Recht zugestanden, sich ihre Gesellen nach Gefallen zu wählen. In Ernst Abel's Amtszeit fällt auch die Bestallung des neuen Thurmmannes zu St. Ansgarii, Johan Harmes, der »ordentlich alle Tage morgens um vier und zehn Uhr, Abends um halber neun, mit der Trompeten Clarin eins Psalmen Vers von dem mehrberührten Thurm, allezeit zu dreymalen, aus dreyen Orten des Thurms blasen« soll. Dafür erhält er ein jährliches Gehalt von 100 Bremermark à 32 Grote[6]). Hector Adrian Janßen's Tätigkeit als Ernst Abel's Nachfolger währte nur 5 Jahre. Ihm folgte am 8. Januar 1685 der »Musicant-Meister Thomas Janßen«, dessen Stelle am 11. Januar 1694 durch Clamor Heinrich Abel als »Obermusikus« eingenommen wurde[7]).

Clamor Heinrich Abel stammte aus Westphalen. Da seine Werke[8]) für ihre Zeit von Bedeutung sind, ist es interessant, auch einiges von seinem Leben zu erfahren, von dem man bisher wenig wußte[9]). 1665 ist

---

1) Vgl. G. Fischer, Musik in Hannover. Hannover 1903. S. 2. Er erhielt ein Gehalt von 150 Thlr.

2) Vgl. Eitner, a. a. O. Bd. 1, S. 27.

3) S. 10. K. 2a. 1. 7. November 1676. 4) ibid. 22. November 1676.

5) S. 10. K. 2a. 4. 19. Juni 1678.

6) S. 10. K. 2a. 3. 24. Dezember 1672.

7) S. 10. K. 2a. 1. Bestallung für E. W. H. Raths bestalten Musikanten, Meister Thomas Janßen — demnächst als Concept (mit Abänderungen) benutzt für die Bestallung des S. t. als Obermusikus ernannten Nachfolger, Clamor Henr. Abel, vom 11. Jan. 1694.

8) Vgl. Eitner, a. a. O. Bd. I S. 27.

9) Vgl. Walter, Musikalisches Lexikon S. 2, Gerber, Lexikon 1812, Bd. I S. 7.

ist Clamor Heinrich Abel bei der Hofkapelle in Hannover in Dienst getreten[1]), in den Kämmereirechnungen von 1675—1685 wird er als »Kammermusicant Clamor«, »Kamer Musikus Clamor Heinrich Abel« mit 220 Thlr. Civil-Geldbesoldung geführt. 1680 wird als »Kostgeld« für ihn und einen Diener 3 Thlr. gerechnet. Er war auch zugleich Hoforganist. In den Rechnungen 1685—1686 ist er nicht mehr zu finden. Dagegen sind aus dem Jahre 1686 drei wichtige Schriftstücke erhalten. Das erste ist die Widmung eines »musikalischen Stückes«, welches der »Violagamiste Clamor Heinrich Abell der Calenb. Landschafft *dediciret* hat«[2]). Das zweite ist eine Kollekte, die zugunsten des in Not geratenen oder vielleicht in Ungnade gefallenen Abel veranstaltet wurde und deren Erlös von 11 Rthlr. Konsistorialrat Spilcker demselben durch seinen Diener am 8. November 1686 sendet[3]). Das dritte ist der noch am selben Tage abgesandte Dank Abel's, »damit ich in Meinem itzigen Vnglück mich tresten vndt rühmen Kan, daß ich einen redlichen *patron* vndt geVatter an Meinem HochgeEhrten Herrn Consistorial Rahtt gehabt. . .«[4]) Den zweiten Teil seiner »Erstlinge musicalischer Blumen . . . .« widmete der »Unterdienstgeflissene Clamor-Heinrich Abel« von Hannover aus, am 27. August 1675, den »Wohlgelahrten Herren Bürgermeistern | *Syndicis* | und gesamptem Rathe der Hochberühmten Reichs- und Handel-Statt Bremen.« Das Suitenwerk enthält 59 Nummern, meist in der Zusammenstellung Praeludium, Allemanda, Corrante, Sarabanda, Gigue. Unter den Stücken findet sich auch eine Gavotte, ein *Ballo presto*, ein Ballet, und als Nummer 51 eine *Sonata battaglia*. Im Jahre 1693 muß Clamor Heinrich Abel noch in Diensten in Hannover gestanden haben, denn der Rat zu Bremen sendet folgenden Brief an den Churfürsten von Hannover:

»Ew. Churfürstl. Durchlaucht mögen wir hiemit vnterthänigst verhalten, wie daß wir zu dieser Statt *instrumentahl musigue* besserer Zierde, auch andern Vrsachen halber, Einen Ober-*Musicum* zu bestellen gemüsiget vnd dazu Clamor Hendrich Abel würcklich ernennet und beruffen haben.

Wann nun derselbe nach vorher mit ihm geflogener rücksprache sothane *charge* an vnd über sich zu nehmen *resolviret*. Inzwischen aber vns gebührend angesuchet, daß an Ew. Churfürst Durchl. wir umb gnädigste *dimißion* aus dero Diensten geziemend gelangen laßen mügten.

Alß ist an Ew. Churf. Durchl. hiemit Vnser Unterthänigstes bitten, dieselbe geruhen nach dero Höchst eigenwürdigsten Churfürsten *propenssion* zu vns und

1) Vgl. Fischer, a. a. O. S. 4.

2) Aus Depos. 7, II. Jahrgang 1686. Registratur Calenberg. (Staatsarchiv Hannover.) Das vierstimmige Stück ist verloren gegangen und war weder im Archiv noch in der Registratur der Landschaft Calenberg aufzufinden. Auch Eitner hat die Notiz aus gedruckten Quellen aufgenommen, ebenso den Druckfehler 1656 statt 1686. Nur der Umschlag des Stücks und die Widmung sind erhalten.

3) Aus Dep. 7. II. 1686. 9. Nov. 1686. 4) ibid.

diese guhte Statt obbemelten Clamor Henrich Abel in gnaden forderlichst zu erlaßen Vnd dißendas mit gewöhnlichen *dimissonalen* zu begnaden . . .[1]).«

Clamor Heinrich Abel erhielt den gewünschten Abschied und widmete Bremen seine Dienste. 1697 muß er schon gestorben sein, denn seine Witwe erhält in diesem Jahre ein »Quartalst-Salarium mit Zwolff und einem halben Rthlr. nebst dehme Ihr noch zu Kommenden theil von den bedienten Kosten oder Hochzeiten alß 2 Rl. 7 gl.« Abel's Amt versah wohl zunächst Johann Harmßen, der 1709 seine Bestallung erhielt[2]).

Schon früher hatte man versucht, bedeutende Musiker nach Bremen zu ziehen und dauernd dort festzuhalten. Doch war der Erfolg nicht nicht immer der gleiche wie bei Clamor Heinrich Abel. So wendet sich »Bürgermeister vnd Raht der Heil. Reichs Statt Bremen« im Jahre 1674 auch einmal nach Berlin an den »großen Kurfürsten« Friedrich Wilhelm mit folgendem Briefe[3]).

»Durchläuchtigster Churfürst, Ew. Churfürstl. Durchl.t sein Vnsern vnterthänigste gehorsambste Dienste besten vermögens jeder Zeit zuvor, Gnädigster Herr

Ew. Churfürstl. Durchl.t können wyr vnterthänigst nicht verhalten, gestalt der gewesene Organist hiesiger Pfarr Kirchen St. Mariae, Johannes Eitzen[4]) mit tode abgegangen, wodurch dann die Organistenstelle in besagter Kirchen ledig geworden, vnd durch eine qualificirte persohn wieder bestellet werden müßen. Wan Vnß nun hiezu Ew. Churfürstl. Durchl. tKammer *Musicus* Johann Henrich Bodecker wegen seiner Wissenschaft in der Music und Orgelkunst sonderlich *recommendiret* worden, derselbe auch seine Kunst alhie hören laßen, vnd daruff ordentlicherweise zum Organisten in des Verstorbenen stelle wieder erwehlet worden, welches er auch in Hoffnung vnd mit vorbehalt, daß wyr Seine gnädigste dimißion bey Ew. Churfürstl. Durchl.t erhalten würden, *acceptiret* vnd angenommen. Alß gelanget an Ew. Churfürstl. Durchl.t Unsern vnterthänigste, gehorsambste bitte, dieselbe geruhen gedechten Johan Henrich Bodekern, seiner bey Ew. Churfürstl. Durchl.t bißhero gehabten Bedienung gnädigst zu erlaßen, vnd zu gestatten, daß Er ehester gelegenheit sich bey Vnß einstellen und die bedeutete Organistenstelle antreten vnd verwalten müge,

Zu Ew. Churfürstl. Durchl.t gelaßen wyr Vnß dessen gäntzlich, vnd seind es mit vnterthänigsten gehorsambsten Diensten zu demeriren jeder Zeit schuldwilligst vnd geflißen, . . .«

Aus dem Briefe ersehen wir, daß Bödecker bereits vorher in Bremen gewesen[5]) und nicht abgeneigt war, seine Stellung in Berlin aufzugeben

1) S. 10. K. 2a. 1. 31. Dezember 1693.

2) ibid. 27. Mai 1709. Koster, a. a. O. S. 136 bringt folgende Mitteilung über den Thurmbläser Johann Harmßen. »Anno 1699 Wurden auch dem Thurmbläser J. H., der sonst zugleich E. W. Hochw. Rahts Musicante mit war : welches seine Anteceßores nicht gehabt:) und der wegen des Thurmblasens Jahrl. von Ampf Sen. besoldet wird. Jährlich so lange seine Mutter leben wurde, von der Kirche zugeleget 16 Rthlr.«

3) Kgl. Hausarchiv. Charlottenburg. Rep. XIX. Hof-Musik, Pers. Spec. (Original.) Ein Concept befindet sich T. 4a. 1e. Bremen. — 13. May 1674.

4) Joh. Eitzens Name findet sich mehrfach in Aktenstücken mit Lüder Knop und anderen zusammen. Siehe oben.

5) Vgl. über Bödecker's Aufenthalt in Berlin Curt Sachs, Musik und Oper am kurbrandenburgischen Hofe. Berlin 1910, S. 165.

und nach Bremen überzusiedeln. Friedrich Wilhelms Antwort lautete aber:

»Von Gottes gnaden Friderich Wilhelm Marggraf zu Brandenburg, des Heyl Rom. Reichs Erzkämmerer vnd Churfürst in Preußen zu Magdeburg, Julich, Cleve, Berge, Stettin, Pommern p. Hertzogk pp.

Vnsern gnädigen gruß zuvor, Ehren Veste und Wolweise Liebe besondere, Wir haben Euer gehorsambstes schreiben vom 13. May woll erhalten, und darauß ersehen, waß gestalt ihr entschlossen Vnsern Cammer Musicum Johann Henrich Bödecker zum Organisten bey der Pfarrkirche St. Mariae zu vociren, und daßfals umb deßen erlaßung unterthanigst angesuchet. Wenn wir nun besagten Bödecker auß vnsern Diensten nicht entrahten mögen, Alß können wir auch für dieses mahl hierunter nicht willfahren, sondern ihr werdet auf ein ander subjectum bedacht seyn müßen, haben auch solches zur gnädigster Antworth nicht verhalten mögen, Seind auch im übrigen mit Churfürstl. Holden und Gnaden stets woll zugethan.

Geben Cölln an der Spree d. 2. July a. o. 1674

Friedrich Wilhelm Churfürst[1]).«

Eine sehr große Rolle im Musikleben Bremens spielte in der 2. Hälfte des 17. Jahrh. der Dom[2]) und die mit ihm verbundene neu eröffnete Domschule. 1642 war Christoph Haselbach aus Helmstädt, wo er studierte, als Lehrer und Kantor berufen worden[3]). Mit 5 Knaben begann er den Unterricht und hatte bald eine so ansehnliche Zahl von Schülern, daß die Schule vergrößert werden mußte und nach kurzer Zeit ein Subkantor, Infimus, Rektor und Konrektor angestellt wurde. 1644 wurde Haselbach vom »Senior Vnd Capitel der Kirchen zu Bremen« endgültig bestallt[4]).

»Erstlich, Soll er sich den publicirten *legibus scholae*, Vndt wie dieselbige hinkünfftig etwa, Vff guet befindent, in ein Vndt anderen *corrigiret, minuiret, augiret,* oder gantz abgethaen werden mochten, wie einem getreuen *Cantori Scholae* geziemet vndt woll anstehet jederzeit gemees bezeigen . . . .« Außer seinen Pflichten, den Knaben »*grammaticam et Syntaxin* deutlich zu *expliciren*«, sollte er »außerhalb den *legibus Scholae*, . . . wo nicht alle Tage, dennoch vmb die 14 Tage, in der Thumbkirchen mit, oder ohne die Orgell, nebenst den anderen *Musicanten*, eine . . . *Musicam figuralem et instrumentalem* anordnen. Schließlich sollte er sich gegen seine »Neben vnd Mittcollegen *scholae* friedt- und schicklich Verhalten . . . damit vnter allen Collegen guete Vertrawlichkeit, friedt vnd Einigkeit *conserviret* pleibe«. In den erweiterten »Articul und Puncta« für die Schule, ein Jahr später[5]), soll als Punkt 9, der Cantor die Music ordnen, »dabey zimblich *moderat* gegen die *Scholaren* sein, Vnd denen Thumbpredigern vnd oberen Collegen in deren wolmeinenden

1) T. 4a. 1e.

2) Derselbe war 1638 wieder eröffnet worden. Siehe oben. Vgl. Rotermund, Geschichte der Domkirche zu Bremen. Bremen 1829. S. 97.

3) Rotermund 1, a. a. O. Artikel Haselbach. Vgl. auch Pratje, Kurz gefaßter Versuch einer Geschichte der Schule und des Athenäi bey dem königlichen Dom zu Bremen. Stade 1771. S. 50.

4) Staatsarchiv Hannover. Celle Br. Arch. Des 102b. — 16. Juny 1644.

5) ibid. — 16. Januar 1645.

erJnnerungen gehoer geben, Vnd der *quartanorum praeceptor* die *vesper* singen, vnd dan zuschen, daß durch Vnordentlichen Zue vnd abtritt der Jungen tumult, schelten vnd lestern die Beichtende nicht *scandalisiret* werden; . . . .«

Als jährliches Gehalt erhielt der Kantor »für labore scholastico Funffzig Rthlr. *ex Registro structurae*, ... So dan aus dero Jhme beygelegten Vicarey noch 30 Rthlr., das Vbrige aber, Vnd was sonsten mehr Von solcher Vicarey auß dem alten Schlaffhauße *dependiret*, vndt er Jährlichs davon zugewartten hatt, Soll er wegen seines Kantorats zu genießen haben«.

Schon im Jahre 1642, am Tage Martini[1]), war eine Bestallung für Haselbach aufgesetzt worden, die aber später wegen der veränderten Schulverhältnisse wieder verändert werden mußte. Bei dieser ersten Bestallung befindet sich auch eine auf die Musik bezügliche Notiz, die Haselbach als einen tüchtig gebildeten Musiker zeigt.

»Wegen dem einen Punkt, wegen der musikalischen Sache berichte ich, daß mir nichts als nur allein zu behuf der Music ist Vorschaffet worden. Vnd noch mit großer Bitte. Vnd auch als das *Florilegiù* Bodenschatz, Vierdanck *Concerts* à 2. 3. 4. voc. erster theil, wie denn auch geistliche Cantilen à 5 et 2 Hartmannij[2]) erster Theil, womit ich zwar eine schlechte *Music* machen würde. Die andern vornehmsten, besten Musicalischen Sachen anlangt *ex optimis autoribus*, welche ich durch meinen Fleiß im Schreiben Vnd vieler Vnkosten Componiret vnd zu Wege gebracht, gehören mir als *possession* alle zusammen allein zu; dieses zur Nachrichtung wegen Lebens und sterbens halber«.

Haselbach verwaltete sein Amt 41 Jahre. Dasselbe fiel auch in die Zeit, in der der Dom nach dem Frieden 1648 an schwedische Oberherrschaft kam. Sowohl das Erzstift Bremen, wie das Bistum Verden, wurden mit dem Titel von Herzogtümern dem Königreich Schweden als Ersatz für die Kriegskosten zuerteilt[3]). Nun begann auch für die Ausübung der Musik eine glänzende Zeit. Die schwedische Regierung bemühte sich »taugliche *subjecta*« heranzuziehen, und bald entwickelte sich auch am Dom eine gute Kirchenmusik, die unter Haselbach's Nachfolger, Laurentius Laurenti, sogar eine Berühmtheit erlangte.

Als Organist an den Dom St. Petri war 1648 Stephan Kirchdorff berufen worden, dessen Großvater gleichen Namens und Vater Albinus dasselbe Amt bekleidet hatten. Stephan Kirchdorff hatte seine Ausbildung in Hamburg gehabt, wie folgendes Zeugnis beweist.

»Wir Jacobus Schultze und Henricus Scheidemann, beide bestalte Organisten *respectivè* der Kirchen St. Petri und St. Catharina zu Hamburg *attestiren* und bezeugen hiermit

1) Staatsarchiv Hannover. Celle Br. Arch. Des. 105a. — 30. Nov. 1642.
2) Wahrscheinlich Heinrich Hartmann. Vgl. Eitner. a. a. O. Bd. V S. 31.
3) Vgl. Rotermund 2, a. a. O. S. 110.

Des Achtbaren Albini Kirchdorffs, wollbestalten Organisten der Thumb Kirch in Bremen Sohn, der Erbar Stephanus Kirchdorff bey Uns beiderseits die Orgelkunst und was deroselben in der *Musica* anherig ist, Vleißig gelernet und darinnen sich rühmblich und woll exerciret, auch solcher gestalt dieselbe gefaßet und darinnen zugenommen hat, daß er, nach Vnserem *judicio* vnd ermessen, sowoll in Stettin also an anderen Örtern, da es die gelegenheit geben und er *vocation* vnd Beförderung bekommen müchte, darinnen woll' bestehen vnd genug thun kann, gestalt Er dan allemahl, wan es von Ihme begehret, allhie uff der Orgelen Vnsere *O Vices* dergestalt Verwaltet, daß sowoll wir also männiglich ein sattsamb genügen daranne tragen und darmit seine *probam* genugsamb gethan hat.

Vnd weile nun Er vns dißfals um glaubwürdigen schein vnd Urkundt selbig seiner angelegenheit noch habende zu gebrauchen ersucht vnd angelanget: So haben wir Ihme selbig nicht verweigern, besondern der warheit zu steuer Vnter Vnser eigenhändtlichen *subscriptionem* vnd Pitschifften hiemit gerne ertheilen wollen.

Actum Hamburgh den 10. *Martij Anno Christi* Sechzehn Hundert acht vnd Viertzig.

Jacobus Schultze
Henricus Scheidemann[1].«

Zu der Zeit, in der Kirchdorff als Organist an der Domkirche angestellt war, bittet auch Johann David um eine *vacirende* Stelle als Musikant. Er führt bei seiner Bewerbung an, daß er beim Generalfeldmarschall Wrangel angestellt war, und günstige Berichte nennen ihn einen »in allem geübten *Musicus*«. Der »ehrbare kunsterfahrne Johann David« wird dann auch seiner vnß gerühmbten *experientz* halber« bestellt[2].

Der Nachfolger Kirchdorff's war Johann Scheele[3], das Haupt einer Organistenfamilie in Bremen. Unter ihm beginnt der Bau der neuen Orgel am Dom. 1681 teilt Scheele »der Königlichen *Majestät* zu Schweden« mit, »daß die Orgell in der Königl. Kirchen St. Peter . . . . älte halber so gar schlecht beschaffen, daß sie weder in der *Musique*, noch sonst mehr nutzlich ist, bevorab weile die Blaaßbälge, und das ruckpositiv von den Ratzen zergnagt. . .«[4] Sogleich wurde mit den Reparaturen begonnen. Da aber »mit wochentlichen Flicken, Bessern, Stimmen und wieder stimmen« nichts ausgerichtet wurde[5], entschloß man sich, mit dem »vornehmen und berühmten Orgelbauer auß Hamburg«, Arp Schnit-

1) Celle Br. Arch. Des. 105a.

2) ibid. — 12. Okt. 1655, 14. Dez. 1655, 31. Jan. 1656, 11. Febr. 1656. Vielleicht ist Joh. David mit dem sogenannten »Hamburger«, Violdigambist, identisch. Derselbe war auch in Berlin und bei Christian IV. von Dänemark im Dienste. Vgl. C. Sachs, a. a. O. S. 158.

3) Er war vorher Organist in Minden. — 14. Juni 1669 Probe für den Organistendienst an St. Petri.

4) Celle Br. Arch. Des. 105a. — 1. Dez. 1681.

5) ibid. u. ad T. 3b. 4a. — 17. Okt. 1690.

ger, einen Kontrakt wegen des Baus einer neuen Orgel abzuschließen[1]. Alles wurde zur gegenseitigen Zufriedenheit geordnet, und von 1694 an geben genaue Rechnungen über die Schnitger gezahlten Summen und verwendeten freiwilligen Kollektengelder Rechenschaft. In einem Memorial, das die Ausgaben für jeden Teil der Orgel besonders anführt, verlangt Schnitger 36 rthlr. dafür, daß er »einen Balgentreter von anfang biß ende gehalten, so sonsten der Kirche zustehet«, und schließt seine Rechnung mit den Worten: »Meine Gesellen haben biß diese Stunde Kein Biergelt bekommen, bitten sehr, daß ihm waß zugekehrt werden müge«[2]. 1698 war die Orgel vollendet. Im Mai desselben Jahres bestätigen Johannes Scheele, »Organist an St. Petri in Bremen«, Vincent Lübeck, »Organist der Hauptkirchen St. Cosmae und Damiani in Stade«[3] und L. Wichardt »Organist à Oldenburg«[4], daß sie die Orgel »fleißig besehen und gründlich« examiniert haben. Sie stellen fest, »daß dieß schöne Werck in allen stücken als Erstl. die drey *Clavier* mit ihren verkoppelungen, Pedal, Windladen, *abstracturen*, *Registraturen*, Balgen, Windröhren und alles Pfeifferwerk mit sonderbahren fleiß, sorgfalt und *Curiosität* getreu und von guten *Materialien* verfertiget. Nicht weniger sind alle Stimmen nach der besten Manier von Lieblichkeit vnd sonderlicher *gravitiät* dergestalt *geintonieret* und gestimmet, so gut alß wir noch niemahls an Keinem Orte gefunden . .«[5]. In demselben Jahre erschien auch ein sehr langes Gedicht von 51 Strophen[6], das eine Beschreibung der 56 Register enthielt und Schnitger's Bedeutung feierte. 1699 bat dieser um die «*Concession* für den Orgelbau in den Herzogthümern Bremen und Vehrden«, da er in »Hamburg, Lübeck, Stettin und Magdeburg große, jedoch vnstraffliche Orgeln gemacht hat vnd alle mit seiner Art sehr *satisfait* gewesen«. 1704 beschwert er sich, daß ein Orgelbauer Clapmeyer, »so nahe bei Glückstadt wohnet«, ihn in seinem Beruf in

1) ad. T. 3b, 4a. Über den Bau der Orgel in der Domkirche. — 26. May 1693.

2) ad. T. 3b, 4a. 1694—1712.

3) Am 8. April 1690 erhält Vincent Lübeck seine Bestallung an Stelle des Organisten Moritz Schlöpke, der an die Kirche zu Borstedt im Altenlande gekommen war. Am 12. Dez. 1692 wird ihm die Aufsicht über die Orgel in der Königl. Etatskirche zu Stade übertragen usw. (Vgl. Celle Br. Arch. Des. 105a).

4) Sein Vater war wahrscheinlich Michael Wichard, der 1643 in Nienburg das Küsteramt bekleidete und 1651 Musikant an der Domkirche zu Bremen war. (Vgl. Celle Br. Arch. Des. 105a, Akten aus den Jahren 1651—74).

5) ad. T. 3b, 4a. 20. May 1698.

6) »Glücklicher Zuruff / Als die / durch den Kunst bewehrten Meister Herrn Arp Schnitger / In vierer Jahren Frist / erbaute neue Orgel / In der Königl. Thumb-Kirchen zu Bremen / am 20. Maji 1698 gelieffert ward / Abgestattet Von N. Bähr.« — Der Verfasser ist der Subkantor Nicolaus Bähr am Gymnasium zu Bremen, Übersetzer der »X Eclogen Virgilii«, der noch als 72 Jähriger lateinische Verse dichtet. Nach dem Tode Haselbachs bewirbt er sich vergeblich um die Kantorstelle. Viele interessante Nachrichten über ihn finden sich in den Akten, die hier nicht verwertet werden können.

Buttfleth beeinträchtige. Darauf erfolgte die Antwort, daß er »keineswegs in seiner Freiheit zu turbiren und zu beeinträchtigen« sei, sondern »Ihme seine Orgelmacher Kunst frey vnd ohngehindert treiben zu laßen . . .«[1])

Mit den Namen des Kantors Haselbach, Sub-Kantors Bähr, Küsters Wichard, Organisten Scheele findet sich auch der des ersten Musikanten Johann Adam Geschmeidel (auch nur als Hanss Adam) unter Eingaben wegen rückständiger Salariengelder usw. Auch er war von außerhalb nach Bremen berufen worden, war »bißhero in Hameln bey der Thumb Kirchen Organist« und hatte »sonder Ruhm sonsten allerhandt Instrumente sowohl blasende als auch Saitenspielende gebrauchet«, sich auch »allerwärts, vor einiger Zeit in Brehmen, auf dergleichen vnterschiedlichen Instrumenten« hören lassen[2]). Haselbach stellt ihm ein glänzendes Zeugnis aus[3]). Im Jahre 1694, als die Stelle des »Regalisten und Positifschlägers« Scheele, des Sohnes des Organisten frei geworden war, da dieser »ohnlängst in Altenbruch im Hadeln Vor einem Organisten bestellet«, meldet sich Johann Korte, »ein Landes Kind, alß nemblich eines Bürgermeisters Sohn aus Vehrden« dazu. Er betont, daß er »nicht nur erstlich bey dem Organisten Scheele, hernach bey dem Organisten Wichard in Oldenburg, folgende auch bey dem Organisten Vincent Lübeck in Stade die Organisten Kunst erlernet, . . . sondern auch in der Königl. Hauptkirchen in Bremen in die 2 jahr her biß zu der großen eingefallenen Trauer zu mehrmahlen mit bestem *Contentement* des Herrn *Cantoris* das *Positiv* geschlagen«. Er hoffe daher auf eine »künftige Beförderung«[4]). Seine Hoffnung erfüllte sich aber nicht, sondern diese Stelle erhielt der »Studiosus Joachim Friedrich Haltmeyer[5]).

Derselbe hatte in den Jahren 1690/91 in Helmstädt studiert. Er hatte sich in Bremen schon einige Jahre »dem *choro musico* durch Componiren, Instrumental und Vokal-Aufwartung« sehr nützlich gemacht und 1693 ein Gehalt wegen seines »*in natali regio propriis sumptibus* gehaltenen *oratorio-Musici*« erhalten[6]). 1696—1720 war er Kantor in Buxte-

---

1) Celle Br. Arch. Des. 105[a]. 1699—1704.
2) ibid. — 5. Juli 1673. 3) am 17. Mai 1680. 4) am 24. August 1694.
5) T. 3b. 4c. 14. August 1694.
6) Am 14. Mai 1693. — *Applausus Votorum, Latino Teutonicus, Poetico Musicus Augustissimo et invictissimo Principi Carolo XI, Suecorum, Gothorum, Vandalorum etc. Regi . . . in Auditorio publico Regio Adhibitio variis Instrumentis Musices publicè et ex memoria cantando repraesentatus Ab Authore Joachimo Friderico Haltmeyer . . . Typis Hermanni Braueri, Illustr. Gymn. Typogr. 1693.* — Das Ganze ist eine Art Melodram, mit lateinischem und deutschem Text. Zuerst wird eine Ouvertüre *von Violin. Viol. d. braz. Fagotto* gespielt. Es erscheinen Apollo, Clio durch ein *ritornello in Violino* eingeleitet, dann Melpomene, Thalia etc. Apollo's Worte werden durch ein Violinsolo begleitet. Den Schluß bildet ein Courant *con violin, clarin, Viol. Fagotto, Tympano* u. 4 *voc.* Der Text im Schlußgesang ist in deutscher Sprache.

hude[1]). Für Daniel Rudolf, der 1694 aus Herford gekommen war, für sehr geschickt galt und sich »ohnvermutet wegen üblen Verhaltens *absentiret*« hatte, erhielt der Bremer Dom Ersatz aus Süddeutschland. Zacharias Berlin aus Nürnberg, »allem Ansehen nach ein feiner vnd Christlich Mann«, erhielt die Stelle[2]). Er hatte »laut habenden *Testimonij* und Abschieds bereits in das dritte Jahr in Siebenbürgen einem Kantorat vorgestanden, und *in Musica vocali et Instrumentali* das *Directorium* geführt, auch bey uns auf dem *Clavier*, *Violin*, *Hautboien*, *Trompeten*, *Posaunen*, *Flöten* etc., nicht weniger im Singen und *Componiren*, ja schon mit *Information* einiger *Discantisten* in wenig Wochen solche Proben abgestattet, daß wir einen rechtschaffenen *Musicum in Musica vocali et Instrumentali* an demselben vermuthen können«[3]).

Mit dem Tode Haselbach's war die Kantorstelle am Dom frei geworden. Außer dem Subkantor Bähr waren wieder zwei auswärtige Kantoren vorgeschlagen. Aber weder erhielt der Böhme Georg Franciscus Aurenti, der sich durch eine sehr schöne Tenorstimme auszeichnete, noch Caspar Arnold Gumbrecht, Kantor in Aurich, mit dem keine Einigung erzielt werden konnte, den vakanten Posten. Statt ihrer wurde am 14. Juni 1684 Laurentius Laurenti, »*studiosis theologiae*« zum Kantor an der lateinischen Schule bestellt. Von seinen Lebensschicksalen berichtet jedenfalls am wahrheitsgetreuesten eine kurze »Selbstbiographie[4]) | Bekenntniß | vnd | Beschwerden | des | Kantors Laurentius Laurenti | an der Domkirche zu Bremen.«

»Ich, Laurentius Laurenti, Cantor an der königlichen Domschule und Kirche, bin *Anno* 1660, den 8. *Junius* zu Husum in Holstein von kristlichen Ältern[5]) geboren und erzogen, habe *Scholam patriam* bis ins 18. Jahr frequentirt. Von da bin nach Lüneburg ans Gymnasium, das damals in großem Flor war, geschikkt, woselbst mich $2^1/_2$ Jahr aufgehalten. Von Lüneburg bin nach Rostock gezogen, woselbst $1^1/_2$ Jahr die *Lectiones* mit Nutzen angehört, und wegen der Musik viel Gutes genossen habe. Von Rostock bin nach Kiel gereiset, woselbst $2^1/_2$ Jahr studiert, bei seligem Dr. Wasmuth logirt gewesen und *privatim Collegia homiletica*, *hebraica et accentuatoria* gelesen habe.

Von Kiel bin nach Bremen Anno 1694 *ad Cantoratum* rechtmäßig und ungesucht berufen worden, wovon meine Bestallung aufweisen kann, bin damals von dem seeligen Hrn. Kanzler Pufendorf, Generalsuperintendent Diekmann, Konsistorial-Raht Kippius und Haumann examinirt worden. Zur umgeänderten Augsburgischen Konfeßion bekenne mich mit Herz und Mund.

Die Musik ist nicht beigedruckt, aber ganz genau angegeben, bei welchen Worten und in welcher Weise sie ausgeführt werden soll. (Bremensia, Stadtbibliothek.)

1) Vgl. Pratje, Kurz gefaßter Versuch einer Buxtehudischen Schulgeschichte. Stade 1756, S. 46. 2) Am 31. Jan. 1696.

3) Celle Br. Arch. Des. 105a. 4) T. 3b, 4c, 3. — 1722?

5) Vgl. dazu C. Er. Carstens, Die geistlichen Liederdichter Schleswig-Holsteins. (Zeitschrift für die Geschichte von Schleswig-Holstein-Lauenburg). Bd. 16, S. 318; Mattheson, Grundlage einer Ehrenpforte, Hamburg 1740, S. 168 etc.

Meine Besoldung ist 180 Rthlr., habe sie aber in vielen Jahren nicht komplet bekommen, wobei sehr krepiren müssen. Akzidenzien habe gar nicht, weder von Leichen noch Hochzeiten, wie *Cantores* anderer Örter, muß also von meinem Salario allein leben . . .«

Kurze Zeit, nach dem Laurenti sein Amt angetreten, verlangt er, daß man ihm Geld bewillige, um für musikalische Bücher und Stücke sorgen zu können [1]). Einige Jahre später bittet er um Hilfsgelder zur »Fortsetzung einer *continuirlichen* Sonn- und Festtagsmusik.« Berechnungen von »Unkosten für Composition und Abschreibungsgebühr« finden sich öfters in Laurenti's Eingaben, auch 2 Mal Urlaubsgesuche für eine Reise nach Hamburg und Minden 1697. Sein »gutes poetisches Talent, schöne geistreiche Texte und Arien zu componiren«, wird mehrfach gerühmt, auch eine »solenne Musik im Dom« bei einem Dankfeste der siegreichen Schweden gegen die Moskowiter. 1705 beklagt er sich über ihm entzogene Kollektengelder. Er habe erst wie sein »sehl. *Antecessor* 2 rthlr. in den ersten Jahren genossen.« Nachdem er aber »zum ersten Mahl die *Passion* und darauf eine vollständige Hauptmusik am Osterfest, als hier vordem ungewöhnlich, *praesentirt*«, habe er 3 rthlr. erhalten, »*in regard* meiner vielen Mühen und angewandten Kosten«. Am interessantesten ist eine *Designation* [2]) »derer Gelder, welche zur Fortsetzung und Unterhaltung der *Musique* Zeit meines Amtes aus eigenen Mitteln und Unkosten nach Nothwendigkeit angewendet und ausgeleget«.

»1) Habe gegeben dem Herrn Vincent Lübeck für eine Passion 8 rthlr.
2) Einem Kapellmeister in Kiel für 50 Stücke 10 rthlr.
3) Noch einem Kapellmeister für 12 Stücke 4 rthlr.
4) Kapell-Meister Francke 4 rthlr.
5) Dem Trompeter, so offt er mit Trompeten musicirt habe, welches dann mehr als 24 mahl geschehen, jedesmal 1 rthlr. Lübsch. Was sonst dem *Adjuvanten*, welche öffters bei *Vocal-* und *Instrumental Musique* gebrauchet, gegeben, auch was viele Sachen abzuschreiben, imgleichen zu Kostgeld angewendet habe, kann, weil solches mir mehrentheils entfallen, nicht genau specificiren. Kleinigkeit machen endlich eine große Summe. . . .«

Laurentius Laurenti war auch als Komponist für seine Zeit bedeutend und hat sich namentlich durch seine geistlichen Lieder ausgezeichnet [3]).

---

1) Celle Br. Arch. Des. 105a. — 14. Juli 1686.

2) ibid. — 7. Oktober 1701.

3) *Evangelica Melodica*, das ist geistliche Lieder / und Lobgesänge / nach dem Sinn der ordentlichen Sonn- und Festtagsevangelien zur Übung und Beförderung der Gottseligkeit / nach Bekandten Melodien mit Fleiß eingerichtet; auch daneben zu einigen musicalischen Jahrgängen / nach neuen Melodien / gewidmet / aufgesetzet und herausgegeben von Laurentio *Laurenti, Directore* der Music an der Königl. Dom u. Hauptkirchen in Bremen. Bremen gedruckt und verlegt durch Johann Wessel E. E. Hochw. Raths Buchdrucker 1700. —

Neuer musicalischer Kirchen-Jahrgang, bestehend in Geistlichen Betrachtungen über die ordentlichen Evangelia, welche in diesem 1704ten Jahre von neuem auffgeleget, in der Königl. Dom- und Hauptkirchen Sonntags vor der Hauptpredigt

Sehr groß war auch sein Ruf als Lehrer der Musik, und seine Zeugnisse galten viel. Daß zu seiner Zeit die Musik am Dom zu Bremen einen gewissen Weltruf hatte, ersieht man aus einem Brief des Kapellmeisters Johann Valentin Meder[1]), den er aus Riga am 5. Juli 1700 an den »Königlichen Rath und General Gouverneur, Graf Erik Dahlberg« richtete[2]).

»Gnädigster Herr!

Ew. Hochgräffl. Excell: mir jüngsthin erzeigter gnädigster Anblick erkühnet mich, vor deroselben in tiefster Unterthänigkeit zu erscheinen, und deroselben demütigst vorzubringen, daß, nachdem ich 12 Jahrlang in Dantzig Kapellmeister gewesen und theilswegen meiner hieselbst als einem theuren Orthe gehabten geringen *Gagie*, als wegen vielen mir zugefügten Verdriesslichkeiten, zu *resigniren* genötiget worden; ich bereits vor anderthalb Jahren anhero naher Riga mich gewendet, in der Hoffnung, weilen vor diesem viel *Patronos* und Liebhaber der *Musique* hier gefunden, in dieser *renomirten* Königlichen Stadt wiederum einige Beförderung zu erlangen, worinnen aber meine Hoffnung einen unglücklichen Ausschlag gewonnen, inmaßen meine damaligen *Patroni* zum Theil nicht nur mit Tode abgangen, sondern es hat auch das leider! darzugestoßene Kriegs-wesen mich in noch größeren Ruin gesetzet, daß ich anjetzo samt den meinigen *crepirende* nicht weiß, wo ich mich hinwenden soll.

wenn ich denn hie bevor in denen Königlichen Schwedischen Teutschen *Provincien*, als insonderheit in der Stadt Brehmen[3]), bey der Königlichen Dombkirche daselbst *remarquiret*, daß, vermöge der Königlichen Allergnädigsten Verordnung, zur Ehre Gottes und zum hohen *Respect* Ihro Königliche Maj. eine wohlbestellte *Musicque* gehalten und denen Kirchen-bedienten ein honorables *Salarium*, vermittels, dessen sie ihr notdürfftiges Auskommen haben können, gereichet wird; Alß habe durch Gottes Eingeben bey mir selbsten auff einen Vorschlag gedacht, ob vermittels Ew. Hochgräffl. Excell. gnädigstes Gutachten und hohe Beförderung etwa bey hiesiger Schloß- oder S. Jacobs-Kirche eine Königliche Bestallung, und daß gleichfalls zur Ehre Gottes und Höchstgedachter Ihro Königl. *Majestät* hohen Respect ein kleiner *Chorus musicus* aufgerichtet, und die hohen Festtage samt andern *Solennitäten*, unter meinem geringen *Directorio* mit einer *Musicque celebriret* werden könnten, damit ich armer Fremdling *aliquem subsistendi modum* dadurch *obtiniren* möchte.

Alß ergehet an Ew. Hochgräffl. Excell. mein unterthänigstes Bitten, Sie geruhen meiner, durch die Noth ersonnene, doch wohlgemeinte *Intention* gnädig zu *consideriren*, und meinem betrengten Zustande hiedurch einen gnädigen Vorschub tun zu lassen, für welche hohe Gnade ich nebst meinem andächtigen Gebeth zu Gott für Ew. Hochgräffl. Excell. glückliches Wohlseyn ersterbe.

Ew. Hochgräffl. Excell.
unterthänigster und demütigster
Knecht
J. V. Meder[4]).«

---

wird gehalten und musiciert werden, unter dem *Directorio* L. L. Cant. Bremen gedruckt und verlegt bei Johann Wesseln / E. E. Hochw. Raths-Buchdr. 1704.

1) Vgl. Joh. Bolte, Joh. Valentin Meder. Vierteljahrsschr. f. Musikwissenschaft. Bd. VII, S. 44.

2) Riga, Stadtbibliothek. Sammlung Buchholz. — Die Abschrift verdanke ich der Liebenswürdigkeit des Herrn Stadtbibliothekars Busch.

3) J. V. Meder war schon einmal, im Frühling und Sommer 1673 in Bremen gewesen. Vgl. I. Bolte, Das Stammbuch I. V. Meder's, a. a. O., Bd. VIII, S. 504.

4) Die Bremer Akten erwähnen noch einen Johann Hinrich Meder, der 1731 »Positiv- und Instrumentschläger« war. Es heißt dort: »Es hat der bisherige

Nach Christoph Knipping's Tode im Jahre 1675 war ihm als Kantor am Gymnasium Johann Hieronymus Gravius[1]) gefolgt. Während seiner fast 30jährigen Amtstätigkeit in Bremen und in seiner Eigenschaft als *director musices* hatte er fortwährend Schwierigkeiten und Zwistigkeiten mit den Dommusikanten. Wittheitsprotokolle und Aktenstücke erzählen von allen Eifersüchteleien, wie sich »gar in unsern hiesigen Martini und Stephani Kirchen« fremde Musiker drängen, sich »zu *Musiciren audacter* bestellen lassen, demfolgig die jugend zu ihren *Musicalischen informationen* in ihren Wohnhäusern alleinig an sich ziehen, und also unsern guten nahm und Leumuth nicht allein zu benachtheiligen, auch die uns alleinig zukommende anvertraute pflichten *de facto* zu sich nehmen .... Zu geschweigen, daß ich *pro ornanda provincia*, *quam nactus sum*, über dreißig ß jährlich umb die allerbesten Musicalischen Stücken, so in diesen Zeiten ausgeklügelt werden, herbey zu schaffen gar gerne anwende«[2]). »Viel stattliche *Musicalia*« rühmt auch Wolfgang Caspar Printz[3]) bei Gravius, als er von Amsterdam nach Bremen »reisete«. Gravius, »ein guter Musicus« und »Clamor Henrich Abel, welcher von Hannover verschrieben worden, weil er ein trefflicher Künstler auff der Violin und Viola da Gamba«, werden besonders erwähnt.

1705 finden wir Gravius in Berlin, da seine Lebensführung ein längeres Verweilen in Bremen unmöglich gemacht hatte[4]). Das Protokollbuch der Parochialkirche vom 2. Dezember berichtet:

»Demnach der Vorsinger Zieselmeyer das Cantorat und Küsteramt zu Brandenburg erhalten und also seine stelle hier wieder besetzet werden muß, so soll Herrn Gravio von Bremen kund gethan werden, wenn er wegen der Ihm ... *blâme* ein *attestatum produciren* würde ... so wolle man ihn als *Cantore* bey Unser Kirche bestellen und *vocation* ertheilen«[5]).

Die Anfrage muß günstig ausgefallen sein, denn von 1706 an ist Gravius fest angestellt, und von 1707 bis zu seinem Tode ist er in den Rechnungsbüchern der Kirche geführt. Für Miete erhielt er jährlich 30 Thlr. Dafür sollte er aber eine solche Wohnung wählen, »darin er auch Schule halten könne, wenn einige Glieder der gemeine ihre Kinder *in latinitate* wollte informiren lassen oder in der *Music*«[6]). 1708 wird

---

Positivschläger bißhero nicht allein die Halbe Zeit seine schuldigen Dienste nicht gethan, sondern nunmehr gar sich freiwillig in Dänische Dienste begeben ... Daß also dieser Klavierdienst *vacant* wurde« (T. 3b. 4c. 2. October 1731).

1) Vgl. Ledebur, Tonkünstler Lexikon. Berlin 1861, S. 201 und Rotermund, a. a. O.

2) S. 10. K. 2a. 5. 16. Juni 1698.

3) *Phrynides Mytilenae* oder des Satyrischen Komponisten Dritter Theil ... von Wolfgang Caspar Printzen ... 1696, S. 226.

4) *Acta Inquisitionis Cantor. Joh. Hieron. Gravium*, 1699—1701.

5) Parochialkirche. J. IV. 2, S. 62. — 2. Dez. 1705.

6) ibid. S. 83, 7. Aug. 1707.

bestimmt, »daß dem *Cantori* Gravio die größesten Kinder, insbesonderer die *latein* und die Music lernen wollen, zur Information mitgegeben werden sollen«[1]. Am 7. Dezember 1710 ist folgende Eintragung zu finden:

»Weyl heute bey Absingung des Liedes nun komm der Heyden Heyland eine große Dissonantz gespüret, so ist Herr Cantor Gravio vorgefordert und Ihm ernstlich angedeutet worden, solches Künstig allen Fleißes zu verhüten und den Gesang dergestalt zu moderiren, daß darunter keine ungleichheit gehöret und alle unanständigkeit in der gemeine vermieden werde«[2].

Im Jahre 1729, »den 15. May ist der Cantor Bey dieser Kirchen, Herr Johann Hieronimus Gravius, seines Alters 82 Jahre, Begraben worden, gestorben den 12. *Ejusd*«[3]. Gravius' Haupttätigkeit als Komponist fällt in die Zeit seines Bremer Kantorats. Auch auf diesem Gebiet war er vielseitig und beschäftigte sich mit Instrumentenkunde, mit pädagogischen Fragen und mit Komposition von geistlichen, weltlichen und Gelegenheitsliedern. Gerade seine Gelegenheitslieder erfreuten sich besonderer Beliebtheit, und er war bei ihnen gewiß häufig Dichter, Komponist und Sänger in einer Person. Eins derselben, für Baß-Solo[4], *con* 2 *à* 3 *Violin*, *con* 2 *à* 3 *Hautboys in Unisono* hat folgenden Text zu der ersten Strophe, der sich noch 4 anschließen, die durch Instrumentalritornelle voneinander getrennt sind.

Weicht Sorgen von mir! / Jetzt schwimm ich in Freuden;
Fleuch Kummer von hier! / Fleuch Wehmut und Leyden;
Fleuch schädliches Wesen, / itzt bin ich genesen /
Mein wahres Vergnügen beruhet auf Dir /
O süßeste Zier!

Nur ein kleiner Teil des gesammelten Materials für eine Musikgeschichte Bremens konnte in diesen Mitteilungen verwertet werden. Hoffentlich zeigen aber diese schon zur Genüge, daß auch Bremen in der Musikgeschichte Norddeutschlands im 17. Jahrh. ein Platz gebührt, und daß Musik und Musiker der ehrwürdigen Hansestadt größere Beachtung verdienen, als ihnen bisher geschenkt wurde.

---

1) ibid. S. 87, 5. Febr. 1708.
2) ibid. S. 121, 7. Dez. 1710.
3) Kirchenbuch von 1703—1770.
4) »Hochzeits *Aria* als der Woll Edler / Wohl.- und Hochgelahrter Herr Lüderus Schöne / Beyder Rechten *Doctor* und vornehmer *Advocatus* hieselbst / Mit der Edlen / Groß Ehr- und Tugendbegabten Jungffer / Gerdrut Kochs . . . / In Gegenwahrt einer Hochansehnlichen Gesellschaft seinen Hochzeitlichen Ehrentag *celebrirte*. Auffgesetzt und musiciert von Joh. Hier. Gravio, *Directore Musices Br.*« (Bremen, Stadtbibliothek).

Beethoven's Jugendwerke in ihren melodischen Beziehungen zu Mozart, Haydn und Ph. E. Bach.

Von

Heinrich Jalowetz.

(Danzig.)

Einleitung.

Obwohl uns bald ein Jahrhundert vom Tode Beethovens trennt, muß es noch immer als eine dringende Aufgabe der modernen Musikgeschichte angesehen werden, das Werden seines Stils von seinen ersten Kompositionsversuchen in Bonn bis zu seinen letzten Quartetten darzustellen und die Beziehungen zu der Kunst seiner Vorgänger klar zu legen. In diesem großen Arbeitsgebiet steht naturgemäß die Entwicklung des jungen Beethoven bis zu seinem ersten künstlerischen Höhepunkt, der wohl in seiner ersten Quartettserie erreicht ist, im Vordergrunde des Interesses, um so mehr als gerade die historische Würdigung der Werke dieser Periode bisher noch völlig aussteht. Dies kann nicht wundernehmen, da eine eingehende Untersuchung über die Stellung dieser Werke im Rahmen des ganzen Beethoven'schen Werkes einerseits, andererseits im Verhältnis zu seinen Vorläufern erst möglich ist, wenn die spezifischen Merkmale des Beethoven'schen Instrumentalstils überhaupt und deren historische Grundlage genau fixiert sind. Nun ist aber, wie Riemann richtig sagt[1]), »die systematische Erschließung des Verständnisses der Faktur Beethovens ein Vermächtnis des 19. Jahrh. an das 20., eine schwere Aufgabe, welcher sich dasselbe nicht entziehen wird«. Die in der letzten Zeit immer reicher zufließenden Publikationen von Werken der vorklassischen Instrumentalmusik haben es zwar ermöglicht, den klassischen Instrumentalstil bis an seine Quellen zu verfolgen; im Vordergrunde der vergleichenden Betrachtung der Wiener Klassiker mit ihren Vorläufern, wie auch der drei Wiener Meister untereinander stand jedoch bisher fast ausschließlich die Entwicklung der großen Formen der symphonischen und der Kammermusik, d. h. in erster Linie der sog. Sonatenform, die ja im 18. Jahrhundert auf diesen Gebieten dominierend wird. Die Ergebnisse dieser Forschungen reichen aber nicht aus, um den Höhepunkt des klassischen Instrumentalstils, der durch das Werk Beethovens repräsentiert wird, vollkommen zu würdigen und in seiner persönlichen Eigenart zu charakterisieren; denn gerade die Werke seiner ersten Periode tragen zwar schon den ausgeprägten Stempel seiner Persönlichkeit, gehen aber speziell in der rein äußerlichen Behandlung des Sonatenformschemas nur wenig über Haydn und Mozart hinaus.

»Den Dualismus des Thematischen, die abschließende Lösung des durch denselben gegebenen Konflikts und die reiche Ausbeutung der Gegensätze in der Durchführung, diese hervorragendsten Charakteristika des neuen Stils hat Beethoven von Haydn und Mozart als unschätzbares Erbe übernommen und treulich gehütet und gemehrt. Die Weitung der Dimensionen der einzelnen Elemente lag nahe und war nicht einmal eine Neuerung, sondern ein seit einem Jahrhundert allmählich fortschreitender Prozeß.«[2])

1) Riemann, Geschichte der Musik seit Beethoven.
2) a. a. O. S. 68.

Um Beethoven's Persönlichkeit, das Neue seines Stils vollkommen zu erfassen, ist es notwendig, weit mehr als dies bisher geschehen ist, das feinste Detail seiner melodischen Struktur ins Auge zu fassen; hier liegt der Kern des Beethoven'schen Instrumentalstils, in der eigenartigen Konzentration des Ausdrucks bis in den kleinsten Notenwert, die er durch die verschiedensten Mittel seiner spezifisch melodischen Technik erreicht. Die oben zitierte Charakterisierung der Beethoven'schen Eigenart ist wohl insofern nicht ganz zureichend, als ja zweifellos Beethoven sich nicht mit einer »Weitung der Dimensionen« begnügt, sondern den einzelnen Elementen der Sonatenform durch eine ganz persönliche Behandlung vielfach ganz neue Bedeutung gibt. Aber gerade das eigenartige Gepräge seiner Koda, seiner Durchführung und anderer Teile resultiert aus der eigenartigen Kunst der Melodieführung, der charakteristischen Fortspinnung und Verknüpfung der Motive. Es ist das Verdienst Riemann's, zuerst mit Nachdruck darauf hingewiesen zu haben, daß auf diesem Gebiete ein wichtiges Charakteristikum der Beethoven'schen Schreibweise zu suchen ist.

»Ist Bach der Meister, welcher das Gebiet der Harmonie durch die wunderbaren Verschlingungen seiner polyphonen Tonsätze bis in seine letzten Geheimnisse erschlossen hat, so muß Beethoven ihm an die Seite gestellt werden als derjenige, welcher die letzten Wunder der Rhythmik offenbarte. Bach's Harmonik und Mozart's und Haydn's Melodik sind durch Beethoven's Rhythmik und Figuration zu ganz neuen Wirkungen von überwältigendster Macht des Ausdrucks weitergebildet worden.« [1]

Es soll nun hier insofern einer Untersuchung der Beethoven'schen Jugendwerke vorgearbeitet werden, als zunächst der Versuch gemacht wird, auf die Beethoven eigentümliche melodische Technik etwas näher einzugehen und auf einige besonders charakteristische Typen seiner Melodieführung hinzuweisen. Und zwar soll diese als natürlicher Höhepunkt der von seinen klassischen Vorgängern angebahnten Entwicklung der Melodik dargestellt werden. Auf Grund der Feststellung neuer Charakteristika des Beethovenschen Stiles wird es dann aber auch möglich sein, auf manche Beziehungen zu seinen Zeitgenossen ein schärferes Licht zu werfen, und es soll gezeigt werden, daß in der Behandlung eines bestimmten formalen Problems Haydn als Beethoven's unmittelbares Vorbild angesehen werden muß; ganz besonders wird aber der schon von einigen Autoren angenommene Einfluß Phil. E. Bach's auf Beethoven eine weitgehende Bekräftigung erfahren, und die Stellung Phil. E. Bach's als engerer Vorläufer Beethoven's dürfte kaum mehr in Frage gestellt werden können. Da dieses Problem für die historische Kritik von Beethoven's Jugendwerken von nicht zu unterschätzender Bedeutung ist, so soll darauf hier etwas näher eingegangen und versucht werden, einige Momente hervorzuheben, welche zur endgültigen Fixierung der Stellung Ph. E. Bach's zu Beethoven im besonderen wie zur Wiener klassischen Schule überhaupt beitragen dürften [2].

---

1) a. a. O. S. 93.

2) Diese Arbeit war schon im Januar 1908 abgeschlossen, in einer Zeit also, wo man Ph. E. Bach als Vorläufer Beethoven's kaum mehr in Betracht zog und seine Bedeutung für die musikalische Entwicklung angesichts der neu entdeckten und in mancher Hinsicht wohl überschätzten Mannheimer vollkommen übersehen wurde. Ich betone dies hier, um mir in dieser Hinsicht die Priorität zu wahren; denn Heuß' Aufsatz: Zum Thema »Mannheimer Vorhalt«, in dem zum erstenmal wieder auf die Bedeutung Ph. E. Bach's speziell für Beethoven's Bonner Zeit hin-

I.

Über Beethovens melodische Technik in ihrem Zusammenhange mit der seiner Wiener Vorgänger.

Während Ph. E. Bach noch bis knapp vor seinem Lebensende ein Sonatenwerk auf das andere folgen ließ, war der neue Instrumentalstil, den das beginnende 18. Jahrh. ans Licht gehoben hatte, in den Werken Haydn's und Mozart's zu höchster Entfaltung gelangt, und als der junge Beethoven seine ersten Kompositionsversuche machte, waren schon die reifsten Instrumentalwerke seiner beiden klassischen Vorgänger geschaffen, zugleich aber die Schaffenskraft Bach's noch ungebrochen [1]). Daraus ergibt sich im großen und ganzen der von mannigfaltigen Anregungen befruchtete Boden, aus dem Beethoven's Stil, vor allem der seiner ersten Periode erwuchs. Ph. E. Bach nimmt aber schon durch die lange Dauer seines Lebens, das ihn nicht nur unter die Schöpfer des am Beginn des 18. Jahrh. erwachenden neuen Instrumentalstils stellt, sondern auch Zeitgenosse der Vollender dieses Stils werden ließ, eine gesonderte Stellung ein, um so mehr als sich diese äußere Eigentümlichkeit seines Lebens auch in seinen Werken spiegelt; denn durch den eigentümlichen Charakter derselben erscheint er einerseits als Vorläufer Haydn's und Mozart's, andererseits aber überholt er sozusagen diese beiden und rückt in nähere Beziehung zu Beethoven, von dessen Stileigenart manche Züge in seinen Werken im Keime vorgebildet sind. Daraus ergibt sich für die historische Betrachtung die Notwendigkeit, zunächst von Ph. E. Bach ganz abzusehen und Beethoven's Stellung zu dem Werke Haydn's und Mozart's, als dessen Fortsetzer und Vollender er erscheint, gesondert zu charakterisieren.

Man muß sich da aber wohl davor hüten, um jeden Preis eine Entwicklung im Sinne eines effektiven Fortschrittes konstatieren zu wollen. Unsere stark von der Darwin'schen Deszendenztheorie beeinflußte Zeit hat mit Vorliebe den Gedanken einer stetig fortschreitenden Entwicklung auch in die Betrachtung kunstgeschichtlicher Epochen hineingetragen. Gerade bei oberflächlicher Anschauung erscheint eine derartige Annahme sehr plausibel, weil der Laie das ihm zeitlich Näherstehende und daher psychologisch Verwandtere leicht auch als das an sich Vollkommenere betrachtet und alles weiter Zurückliegende nur als Vorstufe zu dem Kunstwerk seiner Zeit ansieht. Es ist ja selbstverständlich, daß in einer Reihe von Meistern, deren Beherrschung der Form ja außer Frage steht, die Bedeutung des einzelnen nur in dem ganz eigenartigen, einzig dastehenden Charakter seiner Persönlichkeit liegt, und diese kommt einzig und allein in seiner Erfindung — das Wort im weitesten Sinne verstanden — zum Ausdruck. Das prägnante Sinnbild seiner künstlerischen Eigenart ist sein Thema, aus dem sich bei dem reifen Künstler auch alle weiteren Besonderheiten in der Behandlung der Form ergeben. Und der geniale, wirklich selbständige Künstler ist auch natürlich nicht immer darauf bedacht, gerade den passendsten, engsten Anschluß an seine Vorgänger zu finden, die von der Vergangenheit angebahnten Wege in derselben Richtung weiter zu gehen; vielmehr sucht er natürlich nach neuen Mitteln,

---

gewiesen wird, war damals noch nicht erschienen. In diesem Aufsatz ist übrigens Riemann's Annahme einer Beeinflussung Beethoven's durch die Mannheimer (spez. in seinen Jugendwerken) glänzend widerlegt; es erübrigt daher, hier näher darauf einzugehen.

1) Beethoven's erste Komposition erschien 1783, Bach's letzte erst 1788.

die dem Inhalt seiner Persönlichkeit entsprechen, und wählt dabei nach seinem Ermessen aus dem von ihm vollkommen beherrschten Werk seiner Vorgänger das, was seinem Wesen am nächsten verwandt, um, davon als Grundlage ausgehend, sich seinen eigenen Stil zu schaffen. Daher kommt es, daß die Geschichte der Tonformen und Stile nicht nur ein stetes Fortschreiten in einer Richtung zeigt, sondern häufig ein Zurückgreifen auf längst verlassene Entwicklungsstadien, wodurch dann ältere Stilmerkmale wieder auftauchen, allerdings durch das Médium der neuen künstlerischen Persönlichkeit gebrochen, in völlig neuem Lichte. Nichtsdestoweniger ist es gerade bei der Epoche, um die es sich hier handelt, möglich, im Sinne eines bestimmten leitenden Prinzips eine aufsteigende Entwicklung, oder wenigstens bei jedem der drei Meister eine persönliche, gesteigerte Ausdeutung desselben aufzufinden; es wird sich aber gerade auch hier zeigen, daß manche Stileigentümlichkeiten der einzelnen Meister als atavistische Erscheinungen in dem eben angegebenen Sinne gedeutet werden können. Das leitende Prinzip der musikalischen Entwicklung des 18. Jahrh. ist aber gerade die Behandlung der Melodik, die immer reichere Differenzierung des in einer Hauptstimme gegebenen musikalischen Inhalts. Denn während im Grunde genommen alle von den Wiener Klassikern ausgebauten Instrumentalformen am Ende des 17. Jahrh. in ihren Grundzügen vorgebildet waren, kannte diese Zeit keine im eigentlichen Sinn melodische Gestaltung. Dies gilt natürlich nicht von den Tanzsätzen, die ja längst eine melodische Gliederung kannten; diese kommen aber für unsere Untersuchung nicht in Betracht, da die ganze formale Entwicklung sich in dieser Zeit auf den Sonatensatz im engeren Sinn konzentriert, der ja auch von den Wiener Klassikern schließlich als instrumentale Grundform herausgebildet wird, die selbst wieder den Aufbau der in die klassische Symphonie und Sonate aufgenommenen Tanzsätze beeinflußt. Aus demselben Grunde kann hier von der Bedeutung Joh. Seb. Bach's für die Melodik ganz abgesehen werden, da er ja an dem Ausbau des eigentlichen Sonatenstils nur wenig beteiligt ist und überdies sein Werk den Wiener Klassikern allzu wenig bekannt war, um auf sie einen wesentlichen Einfluß ausüben zu können. Unter dieser Voraussetzung kann daher der Instrumentalstil des 17. Jahrh. mit dem Worte »Generalbaßstil« als hinlänglich gekennzeichnet angesehen werden; das den Gang des Stückes im wesentlichen Bestimmende ist der Baß, die harmonische Sequenz oder Kadenz. Das Element der musikalischen Gestaltung ist das kurze Motiv, das sich den vorgezeichneten harmonischen Grundlinien anpaßt. Das 18. Jahrh. bringt eine sehr wesentliche Umwälzung: eine Hauptstimme, in der Regel die Oberstimme, wird zum Richtung gebenden Faktor, das Hauptelement ist nicht mehr ein einzelnes Motiv, sondern eine für den ganzen Verlauf des Stückes bindende Aneinanderreihung von gleichen und verschiedenen Motiven, die wie der Vers in korrespondierende Teile gegliedert ist, mit einem Worte: das Thema. Erst die feinere Differenzierung des melodischen Details ermöglichte dann auch den endgültigen Ausbau der großen Formen.

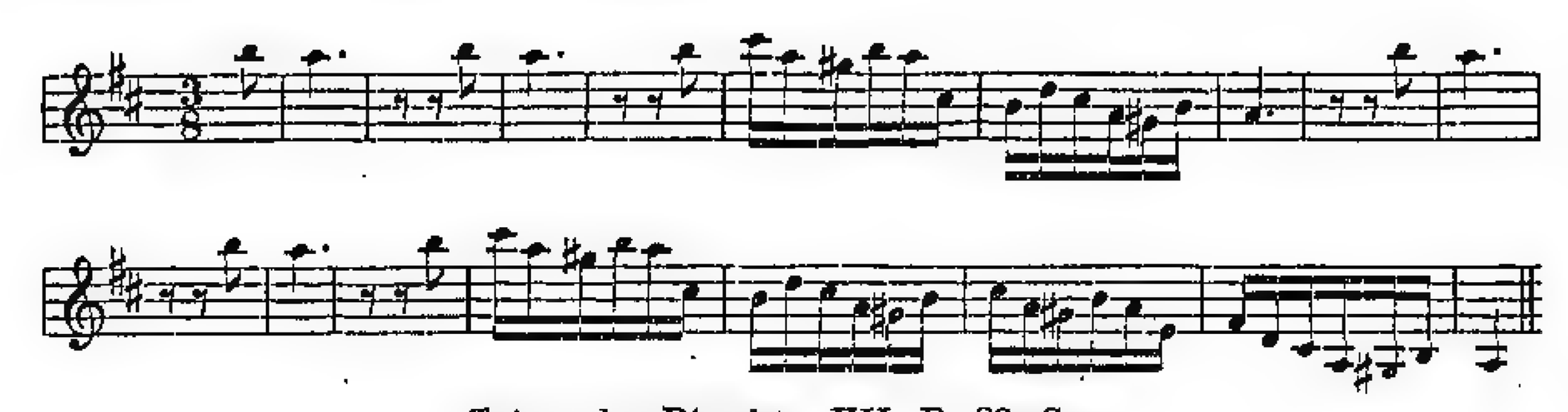
Doch dringt natürlich das neue Prinzip nicht sofort so stark durch, daß es sich in allen Teilen der Sonate, die jetzt zum Hauptträger der Entwicklung wird, gleichmäßig geltend macht. Vielmehr sind es zunächst nur die besonders hervorstechenden Partien der in ihren gröbsten Umrissen schon von Dom. Scarlatti geschaffenen Sonatenform, die die neue Gestaltungsweise annehmen.

Dies ist im großen und ganzen auch noch das charakteristische Bild, das Haydn's Schöpfungen auf dem Gebiete der Kammermusik bieten. Im allgemeinen ist es nur der die Tonart fixierende Anfang und der die erreichte Dominante befestigende Schluß des ersten Teils, die den unverkennbaren Stempel des neuen Stils tragen. Dabei ist aber auch der Anfang, das Hauptthema durchaus noch nicht immer ein einheitliches unveränderliches Ganzes, sozusagen ein ein für allemal erstarrter Guß aus mehreren Motivmolekülen: vielmehr ist immer noch das einzelne Motiv das leicht aus dem Zusammenhang zu lösende Hauptelement des ganzen Satzes, und die Aneinanderreihung zum Thema gewinnt dadurch mehr den Anschein der Zufälligkeit. Daraus geht auch hervor, daß das von Haydn schon sehr früh angedeutete, aber erst in der Quartettserie des Jahres 1781 vollständig zur Geltung gebrachte Prinzip der thematischen Arbeit[1]) zwar einerseits in die Zukunft weist, anderseits aber nicht anderes ist, als ein Kompromiß des neuen mit dem, ein Motiv zum grundlegenden musikalischen Faktor nehmenden alten Stil. Wer sich davon überzeugen will, der werfe nur einen Blick etwa auf den ersten Satz des allbekannten Kaiser-Quartetts (Op. 76 Nr. 3). Nur die ersten vier Takte haben eine etwas fester gefügte Gliederung, von da an beherrscht das erste Motiv mit seinem Kontrapunkt den ganzen weiteren Verlauf des Satzes, der fast durchwegs nur von der harmonischen Absicht bestimmt wird; daraus ergibt sich, daß, abgesehen von der engeren harmonischen Begrenzung des ersten Teiles, dieser sich kaum von der Durchführung unterscheidet, es wird eben vom Anfang bis zum Schluß das eine Motiv durchgeführt, ganz ähnlich wie dies schon in den Sonaten Scarlattis der Fall ist. Haydn schrieb wohl auch Sätze, in denen die melodische Gestaltung auch in anderen Teilen als den oben angegebenen sich geltend macht[2]), aber einmal stammen diese großenteils aus einer Zeit, da Haydn schon dem Einfluß Mozart's unterworfen war, dann aber handelte es sich hier darum, nur das Typische in seiner Behandlung des Sonatensatzes hervorzuheben. Und wenn man Haydn's Werke überblickt, so ist der vorherrschende Eindruck der einer noch nicht bis in alle Teile durchgeführten Melodie, wenn sich auch vereinzelt Sätze finden, in denen das Ziel einer vom Anfang bis zum Ende geschlossenen melodischen Linie erstrebt wird.

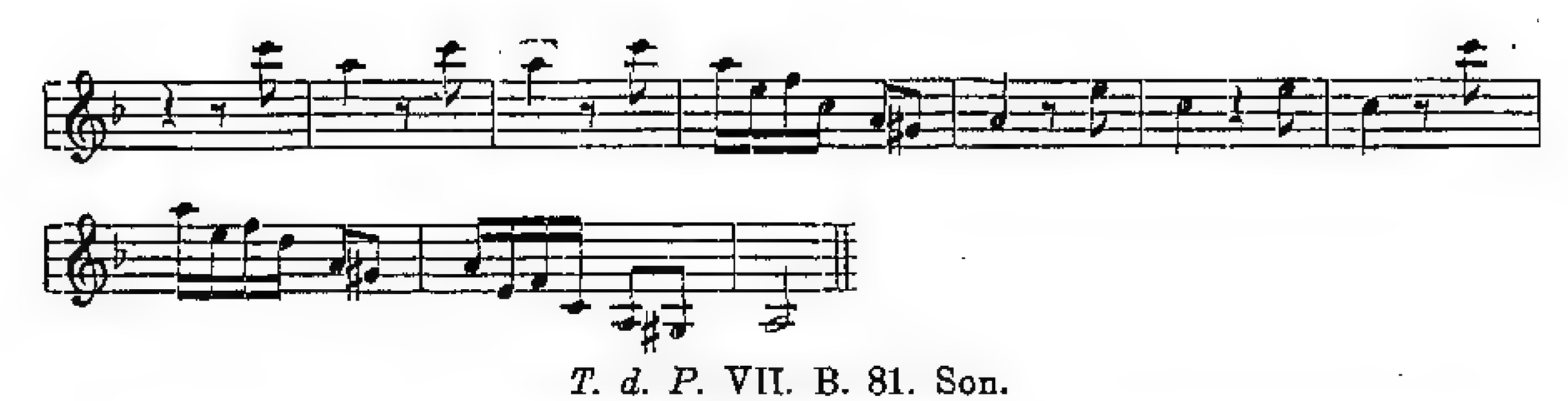
Erst bei Mozart ist dieses Prinzip durchgeführt und zwar eigentlich schon bis in seine letzte Konsequenz, nämlich eine der Gliederung der Hauptstimme entsprechend melodisch gegliederte selbständige Führung aller Stimmen; am besten zeigt sich dies, wenn man bei beiden Meistern die Führung des Basses vergleicht. Dies ergibt bei Haydn in vielen Fällen die nicht zu verleugnende Abstammung von dem nur die harmonischen Umrisse vorzeichnenden basso continuo, bei Mozart die überraschend ausdrucksvollen melodischen Bässe. Kein Wunder, wenn daher Mozart auch der erste ist, der wirklich Duo- und Trio-Sonaten für Klavier und andere Instrumente schreibt. Denn bei Haydn's Klavier-Trios handelt es sich gewöhnlich nur um Klaviersonaten, bei denen die Melodie von der Geige und der Baß vom Cello mitgespielt wird, also eine Behandlung der Instrumente, die noch viel primitiver ist als bei den Trio-Sonaten der Generalbaßepoche. Der Fortschritt im Sinne des melodischen Prinzips beruht aber nicht so sehr darin, daß bei Haydn der Seiten-

1) Vgl. Sandberger, Zur Geschichte des Haydn'schen Streichquartetts.
2) Vgl. das *Fis-Dur*-Largo aus Op. 76 No. 5.

satz selten ein selbständiges melodisches Gebilde, sondern nur eine Umbildung, ja oft sogar nur eine Wiederholung des Hauptthemas auf der Dominante ist, während Mozart schon in seinen frühesten Werken den Seitensatz scharf sondert: denn es darf nicht übersehen werden, daß Haydn seinem Schlußsatz eine vollkommen analoge Bedeutung zuweist, da dieser fast immer ein ganz neues gegliedertes Thema bringt und auch gewöhnlich in der Durchführung selbständig verwertet wird, während andererseits Mozart den Schlußsatz gewöhnlich durch Umbildung des Hauptthemas auf einem Orgelpunkt der Dominante bildet. Man kann also geradezu sagen, daß sich diese beiden Arten der Behandlung decken wie der Gegenstand mit seinem Spiegelbild. Das Ziel ist bei beiden die schärfere Differenzierung des nach der Dominante gewendeten Teils, nur daß sie sich bei Mozart am Anfang, bei Haydn meist am Schluß dieses Teils geltend macht. Die reichere melodische Gestaltung des Schlußsatzes bei Haydn bedeutet übrigens ebenso wie seine thematische Arbeit ein Zurückgreifen auf einen älteren Typus; denn bei Scarlatti, in dessen Sonaten von einem Thema im klassischen Sinne noch nicht die Rede sein kann, finden sich gerade am Schlusse des ersten Teils häufig Ansätze zu melodischer Gliederung, wenn sie auch nur durch das primitivste Mittel der Wiederholung erreicht wird. Man vergleiche hierzu die folgenden zwei Beispiele, die übrigens ein vollständig übereinstimmendes Schema der Melodiebildung aufweisen.



Trésor des Pianistes VII. B. 82. Son.

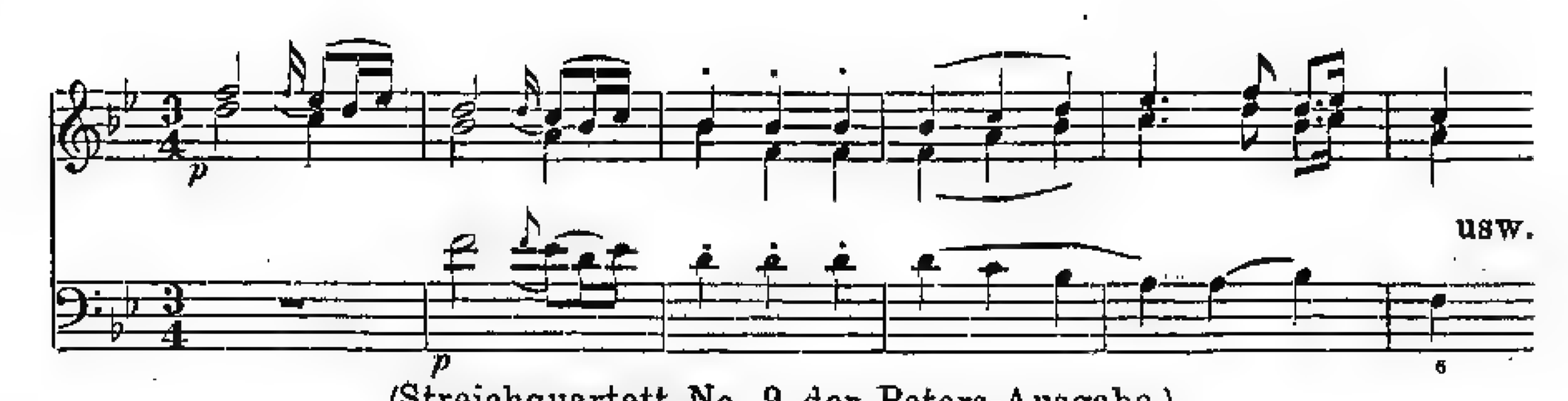


T. d. P. VII. B. 81. Son.

Die ideale Verwirklichung jenes leitenden Prinzips dokumentiert sich vielmehr in der Mozart eigenen Ausfüllung jedes Teilchens mit ausdrucksvoller Melodik; es tritt nun sozusagen die Umkehrung des alten Stils zutage: dort der ununterbrochene Baß (*basso continuo*), hier die ununterbrochene Melodie.

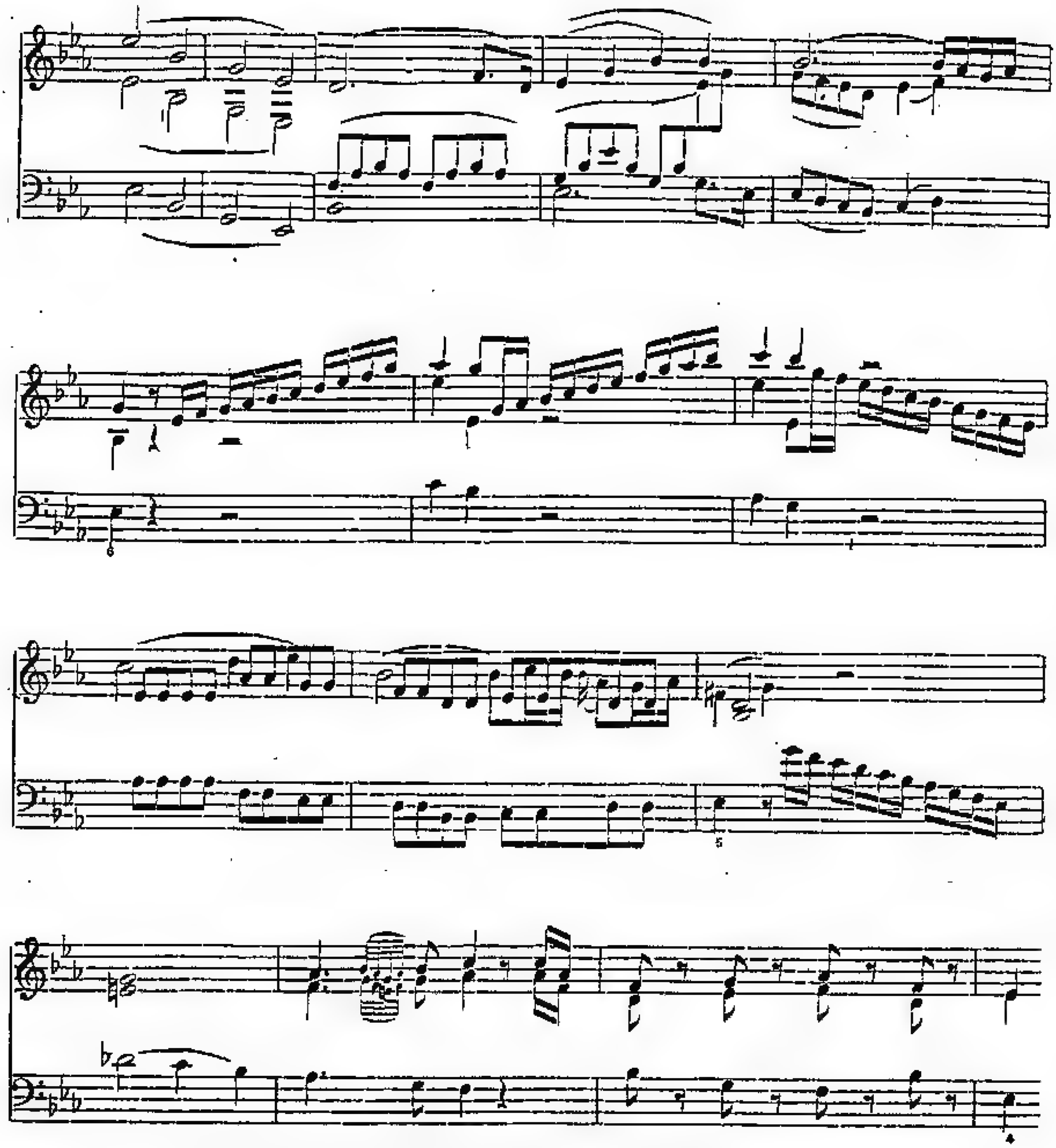
Dies ist das Resultat der Entwicklung des melodischen Prinzips bis Beethoven, und um seine Stellung gegenüber seinen Vorgängern zu erfassen, ist es in erster Linie notwendig, die Entfaltung dieser leitenden Idee in seinen Werken zu erkennen. Beethoven vermochte es, dieses Prinzip noch

zu steigern, und zwar liegt die Steigerung nicht so sehr in der konsequenten Durchführung bis in alle Teile — denn diese hatte ja schon Mozart erreicht — sondern vielmehr in der Konzentration der Melodik im kleinsten Detail[1]. Man wird seine Eigenart am besten charakterisieren, wenn man seine Melodik als »sprechend« bezeichnend. Sprechend im Sinne einer der Sprache entnommenen Logik. Wie in der Sprache ein Satzteil an den anderen anknüpft, ein Satz aus dem anderen überzeugend resultiert, so hier ein melodisches Element aus dem anderen. Daß Beethoven bewußt auf ein solches Ziel ausging, zeigt die Überschrift der 6. Bagatelle aus op. 33: *con una certa espressione parlante.* Man kann diesen Satz geradezu als Vortragsbezeichnung katexochen über das ganze Werk Beethovens setzen. Die primitivste Form einer solchen den Gesetzen der Sprache entnommenen Logik äußert sich zunächst in der Art der Gegenüberstellung der korrespondierenden Glieder einer Periode. Da ist es nun Mozart, der schon die Grundtypen der Periode geschaffen hat, in der der eine Teil dem anderen mit zwingender Notwendigkeit folgt. Der einfachste Fall ist die Beantwortung der Tonica mit der Dominante und umgekehrt bezw. die Gegenüberstellung der Schritte T-D und D-T. Es ist hier nicht der Platz, all die verschiedenen Arten der Gegenüberstellung von Vorder- und Nachsatz, wie sie durch Mozart als grundlegende Formen aufgestellt wurden, aufzuzählen, darüber gibt ja jede Kompositionslehre Aufschluß. Es handelt sich hier bloß darum, zu zeigen, von welchen Voraussetzungen Beethoven ausging. Beethoven geht nämlich von diesen Formen als von selbstverständlichen Elementen aus, und seine der Eindringlichkeit des Wortes nachstrebende Ausdrucksweise äußert sich nun in mannigfachen Erweiterungen dieser Typen. Dies erklärt auch zum Teil die merkwürdige Erscheinung, daß Beethoven in der Architektonik seiner Sätze im allgemeinen eine geringere Mannigfaltigkeit der Gliederung aufweist, ja oft äußerlich pedantischer erscheint als Mozart. Während nämlich bei Beethoven nicht nur die Themen, sondern auch alle Übergangsteile des Satzes fast ausschließlich aus geradtaktigen Gliedern bestehen, ergeben sich bei Mozart im Verlaufe der Sätze fortwährend Bildungen von ganz verschiedener Taktzahl, und geradtaktigen Gruppen stehen immer solche von 5,6 und 7 Takten gegenüber, und zwar handelt es sich im Gegensatz zu Beethoven bei den 5-, 6- und 7-Taktern nicht um Bildungen, die auf das viertaktige Schema zurückgehen, sondern sie stehen mit einer genialen Selbstverständlichkeit als geschlossene Gebilde da. Man vergleiche nur Themen wie die folgenden:

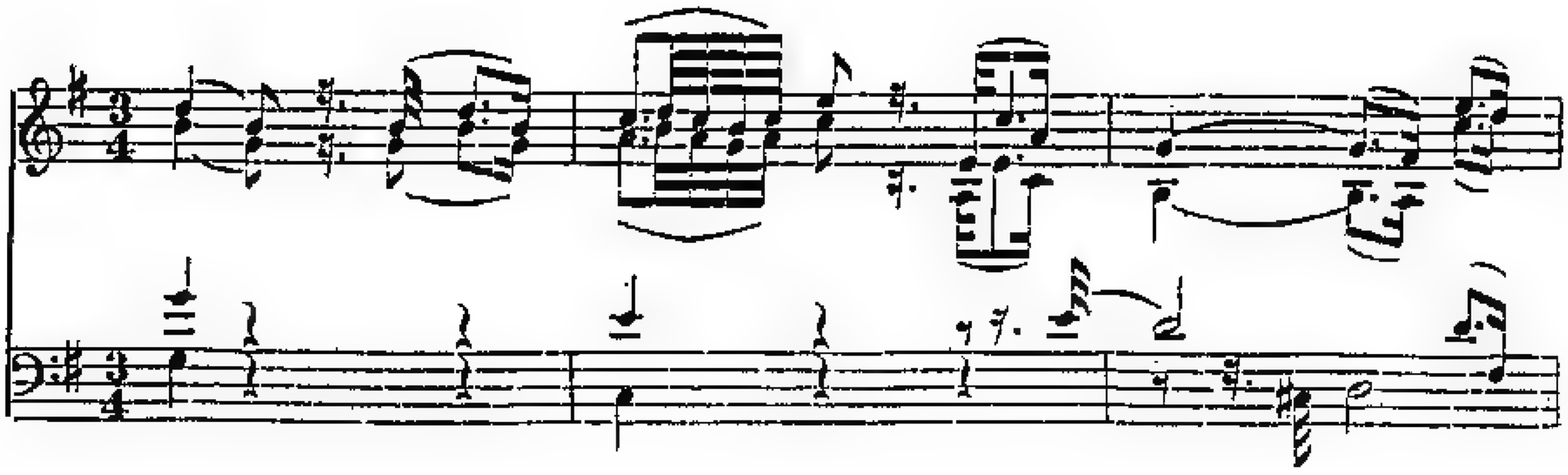


(Streichquartett No. 9 der Peters-Ausgabe.)

1) Dazu kommt die feinere Charakterisierung der einzelnen Teile des Sonatensatzes, ganz besonders die scharfe Kontrastierung von Hauptthema und Seitensatz. Vgl. darüber die treffenden Ausführungen Klauwell's in seiner Geschichte der Sonate S. 85 ff.



(Streichtrio in *Es*-Dur, Gesamtausgabe, XV. Serie.)

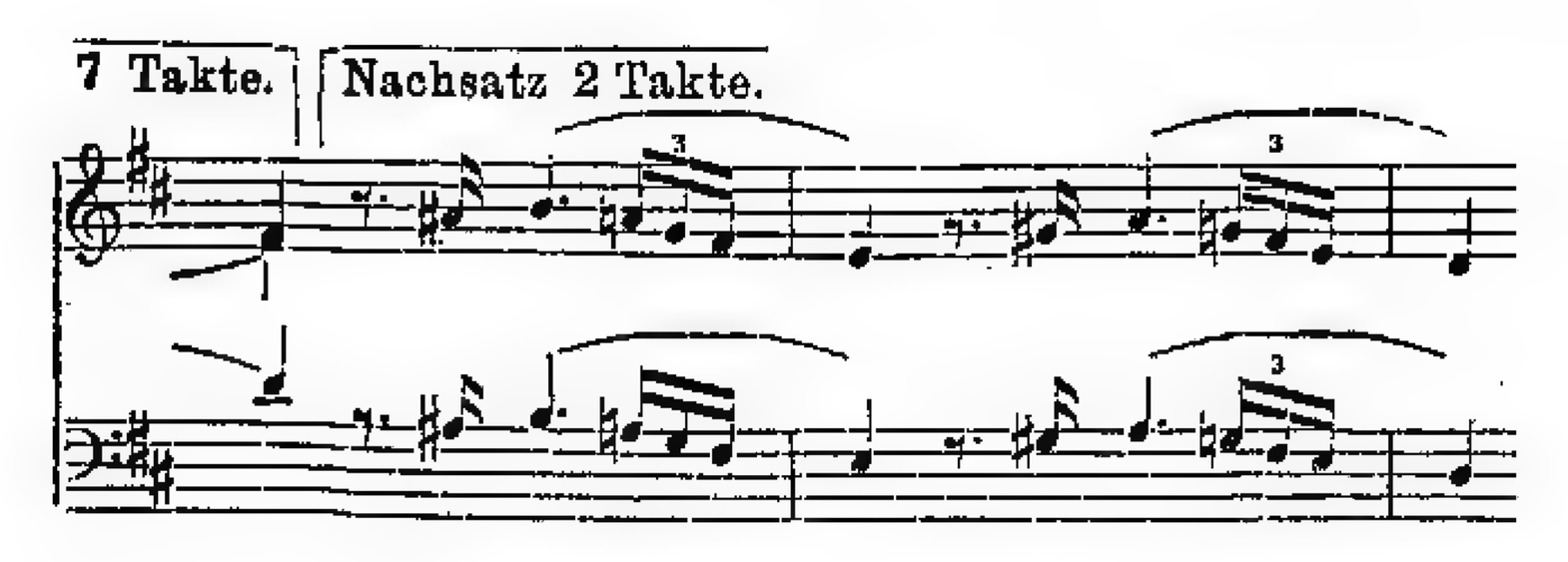


usw.

(Streichquartett No. 7 der Peters-Ausgabe, Adagio.)

Vordersatz

tr



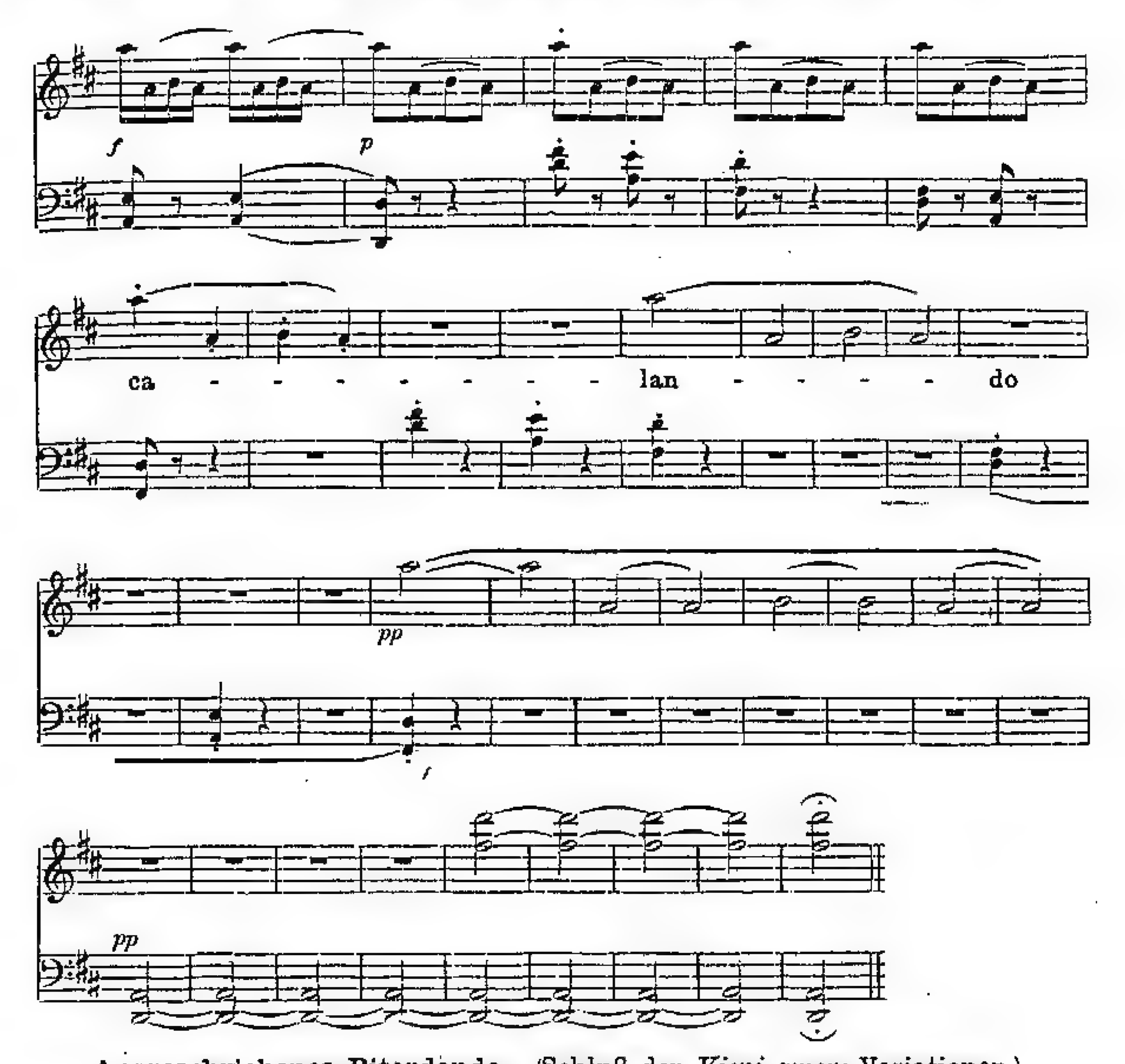
Streichquartett No. 8 der Peters-Ausgabe.

Mehr noch als in den Themen tritt dies in den Teilen zutage, die zwischen den Themen liegen. Auffallend und noch gar nicht beachtet ist, daß Beethoven gerade in den Werken seiner letzten Periode in dieser Hinsicht geradezu immer enger, immer einfacher wird; man verfolge nur einmal den Aufbau des ersten Satzes aus dem großen *Es*-dur-Quartett (op. 127)' und wird erstaunt sein, zu bemerken, daß hier die 2- bez. 4-Taktigkeit geradezu zur Regel geworden ist. Dies erklärt sich in erster Linie aus dem großen Kontrast dieser beiden künstlerischen Temperamente: Mozart, dessen unerschöpfliche Erfindung ganz einzig dasteht, der sich nicht genug tun kann an immer neuen Einfällen, Beethoven dagegen, der immer darauf ausgeht, den knappsten, prägnantesten, eindringlichsten Ausdruck zu finden. Dann aber sucht Beethoven absichtlich eine möglichst einfache Form als selbstverständlich vorausgesetzten Grundtypus festzusetzen, um dann an diesen Typus Erweiterungen anzuknüpfen, die dadurch eine besonders eindringliche Betonung erhalten. Dies zeigt sich am deutlichsten in jenen dreiteiligen Perioden, in denen die Wiederholung des ersten 8-taktigen Teils durch Sequenzen oder Trugschlüsse erweitert wird. Man vergleiche hierzu etwa die Hauptthemen der langsamen Sätze in op. 2 Nr. 2 und in op. 7. Aber auch da, wo die effektive Gegenüberstellung der einfachen mit der erweiterten Periode fehlt, ist eine simple Form die gedachte Grundlage. Hierher gehören die bei Beethoven so häufigen Themen, bei denen der Nachsatz wieder in zwei Teile zerfällt, die einander entsprechen wie Vorder- und Nachsatz; als Beispiele vergleiche man die Hauptthemen von op. 7 und op. 10 Nr. 2.

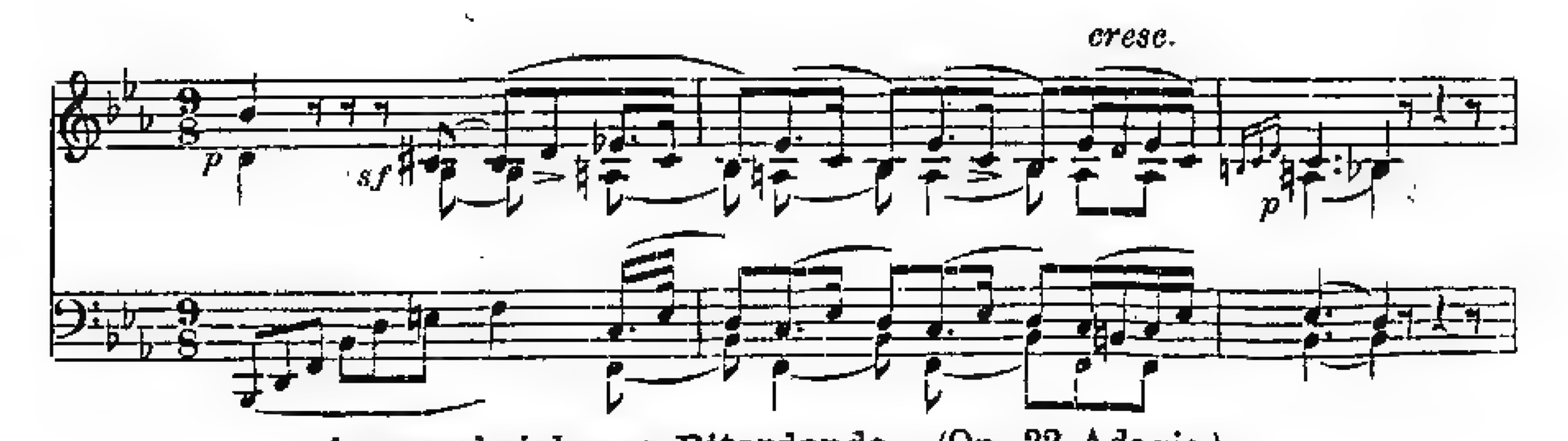
Mehr noch als in der Gliederung der einzelnen Phrasen zeigt sich das Streben nach »sprechendem« Ausdruck im melodischem Detail. Hierher gehören jene Wendungen, die man am besten als ausgeschriebenes *Ritardando* und *accelerando* bezeichnen könnte[1]; weiter gehören in dieselbe Reihe die Entwicklung einer Phrase, eines Laufes oder sogar einer Begleitungsfigur durch vielfache Addition eines vorher angegebenen Motivs, häufig verbunden mit Intentifizierung des Motivendes mit dem Motivanfange, die variierte Wiederholung eines Themas und endlich ganz besonders die verschiedenen Arten der sorgfältigen Einführung eines Themawiedereintrittes mit den verschiedensten Mitteln. Dies alles wird ermöglicht durch eine ungewöhnliche rhythmische Freiheit, die sich über die Grenzen des Taktstrichs hinwegsetzt, um all diese Mittel, die dazu dienen einen lückenlosen, überzeugenden

1) Nagel gebraucht in seinem Buch »Beethoven und seine Klaviersonaten« dafür den Ausdruck Beschleunigung durch Verkürzung resp. Verzögerung durch Vergrößerung der Werte.

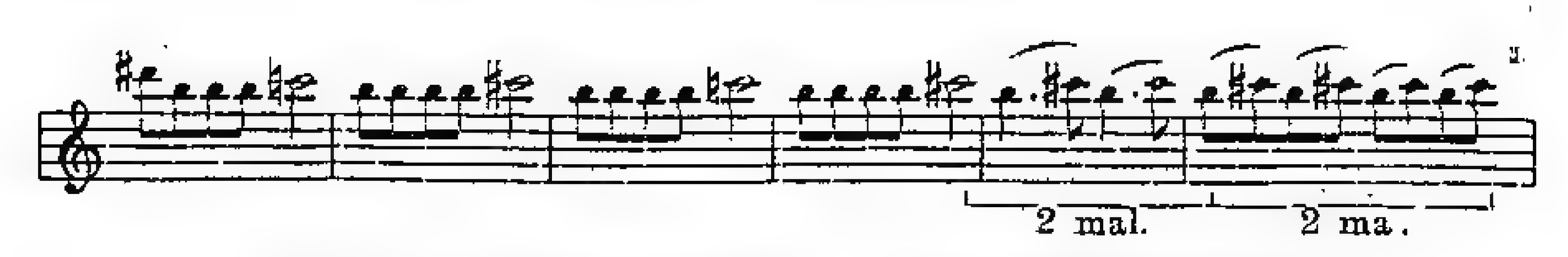
Zusammenhang herzustellen, mit besonderem Nachdruck verwerten zu können. Auf diesem Wege gelangt Beethoven zu einer ganz speziellen Art von thematischer Arbeit, die sich von der Haydn's wesentlich dadurch unterscheidet, daß die thematischen Zusammenhänge auch melodisch in einer Stimme entwickelt werden. Einige Beispiele werden das Gesagte verdeutlichen:



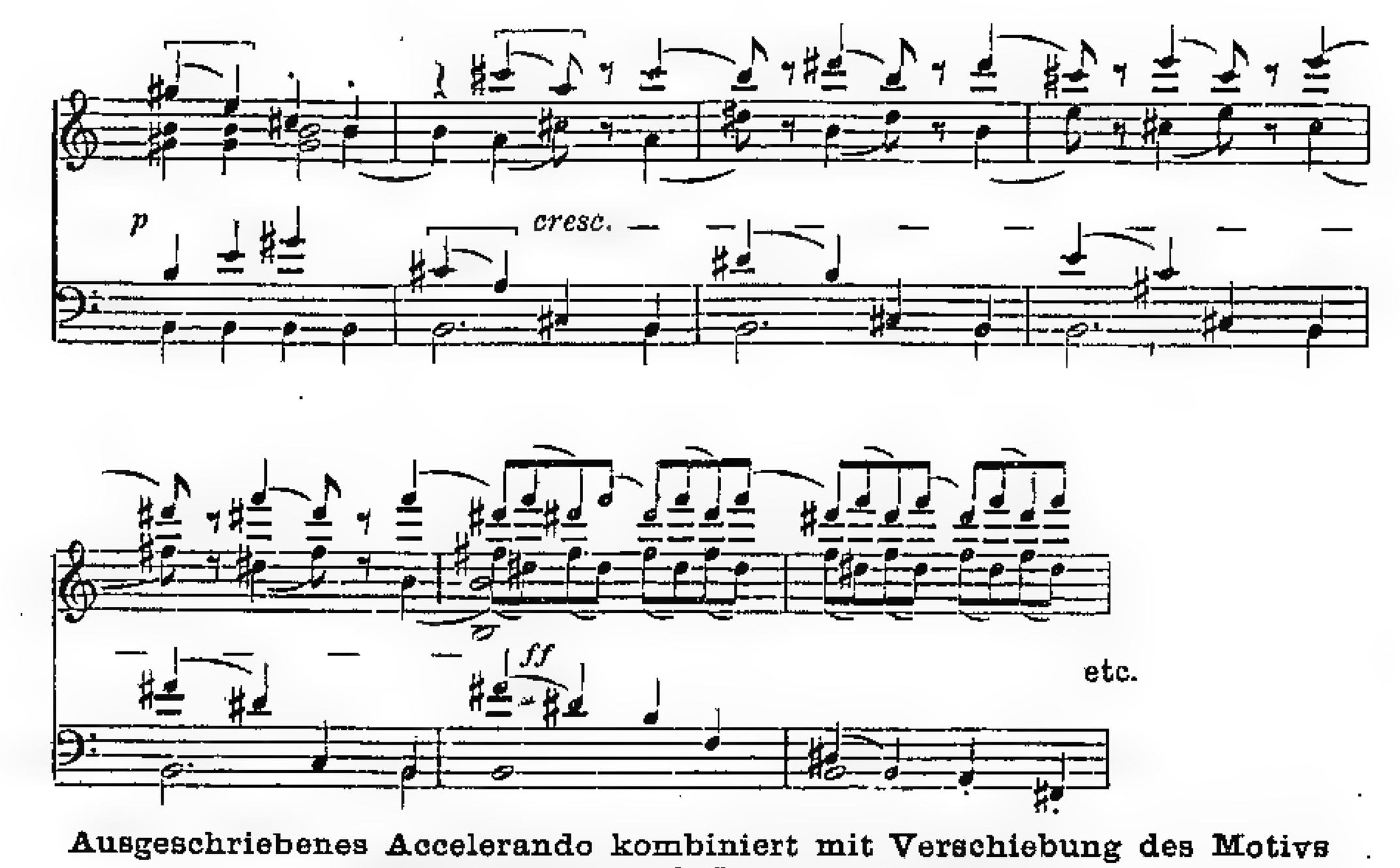
Ausgeschriebenes Ritardando. (Schluß der *Vieni amore*-Variationen.)



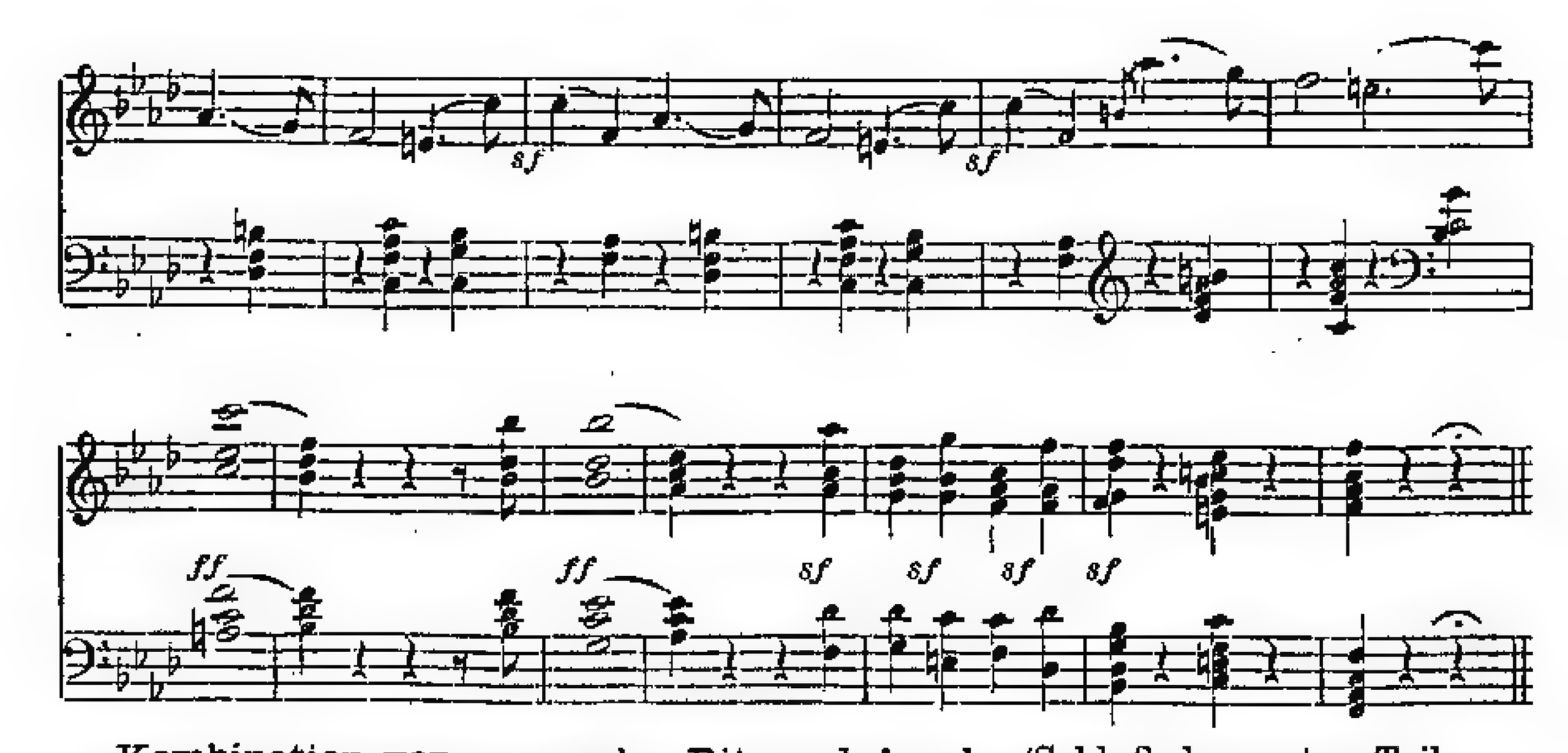
Ausgeschriebenes Ritardando. (Op. 22 Adagio.)



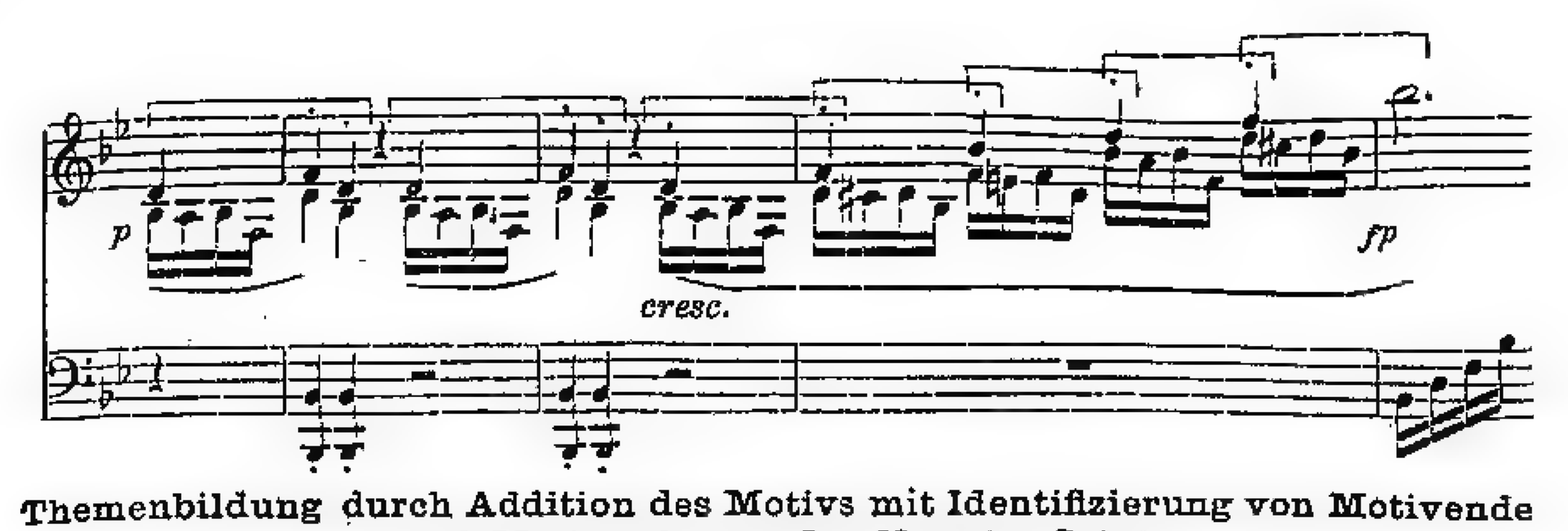
Ausgeschriebenes Accelerando. (III. Leonoren-Ouverture.)



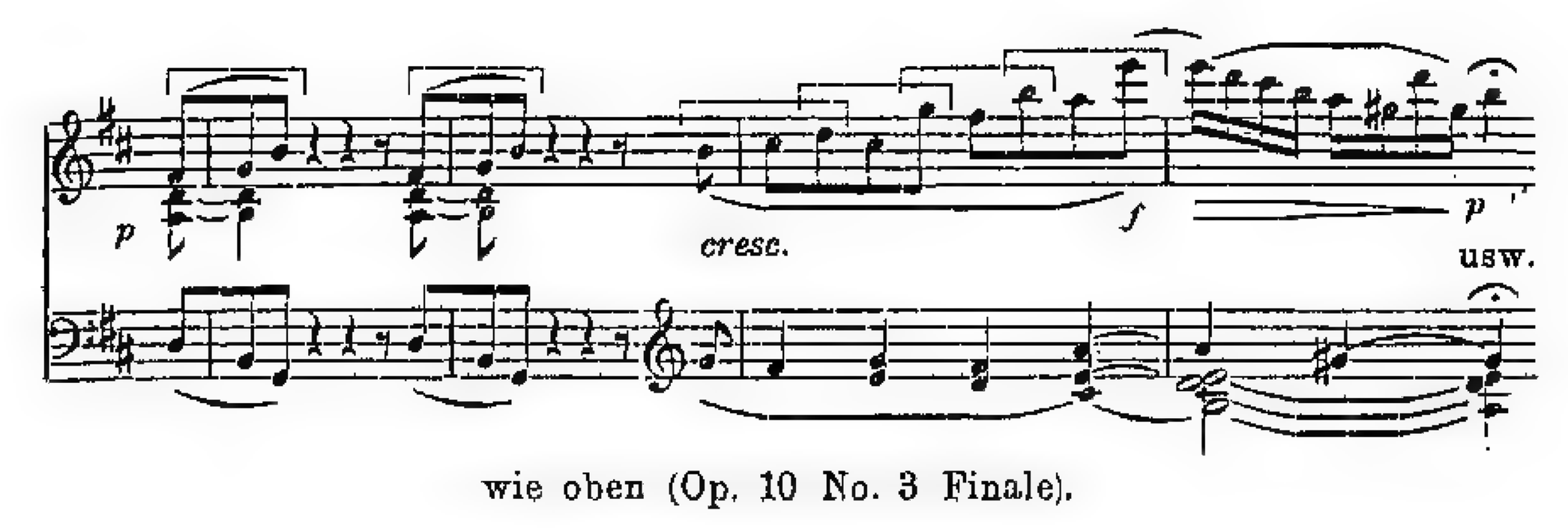
Ausgeschriebenes Accelerando kombiniert mit Verschiebung des Motivs gegen den Takt. (3. Leonoren-Ouverture.)



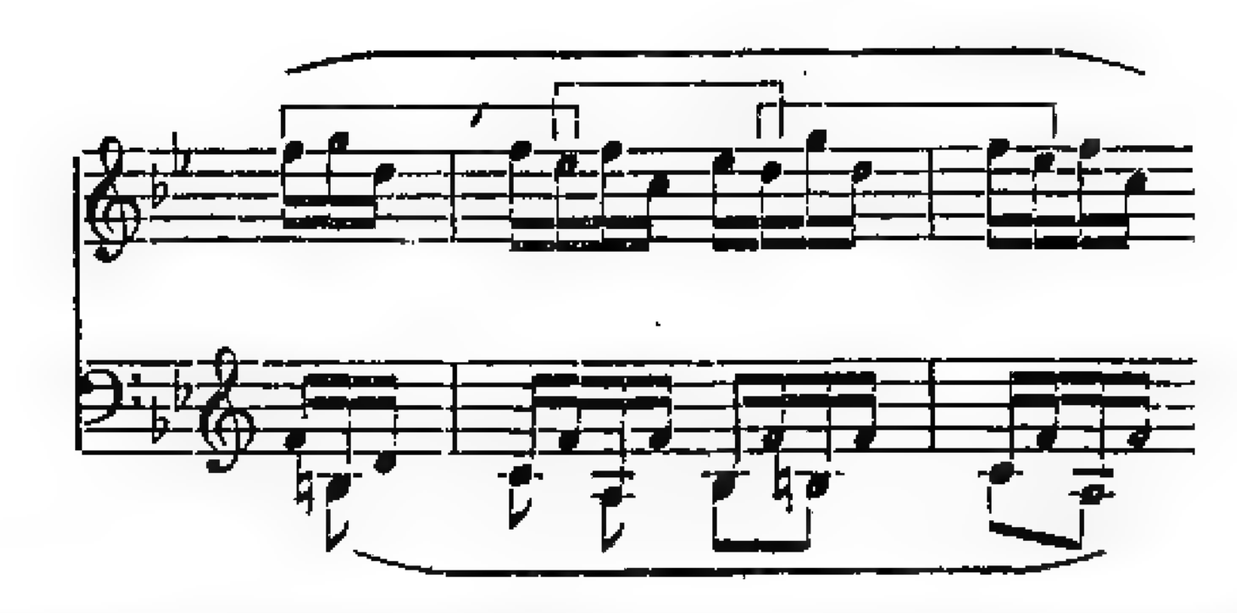
Kombination von ausgeschr. Rit. und Accel. (Schluß des ersten Teils von Op. 2 No. 1.)



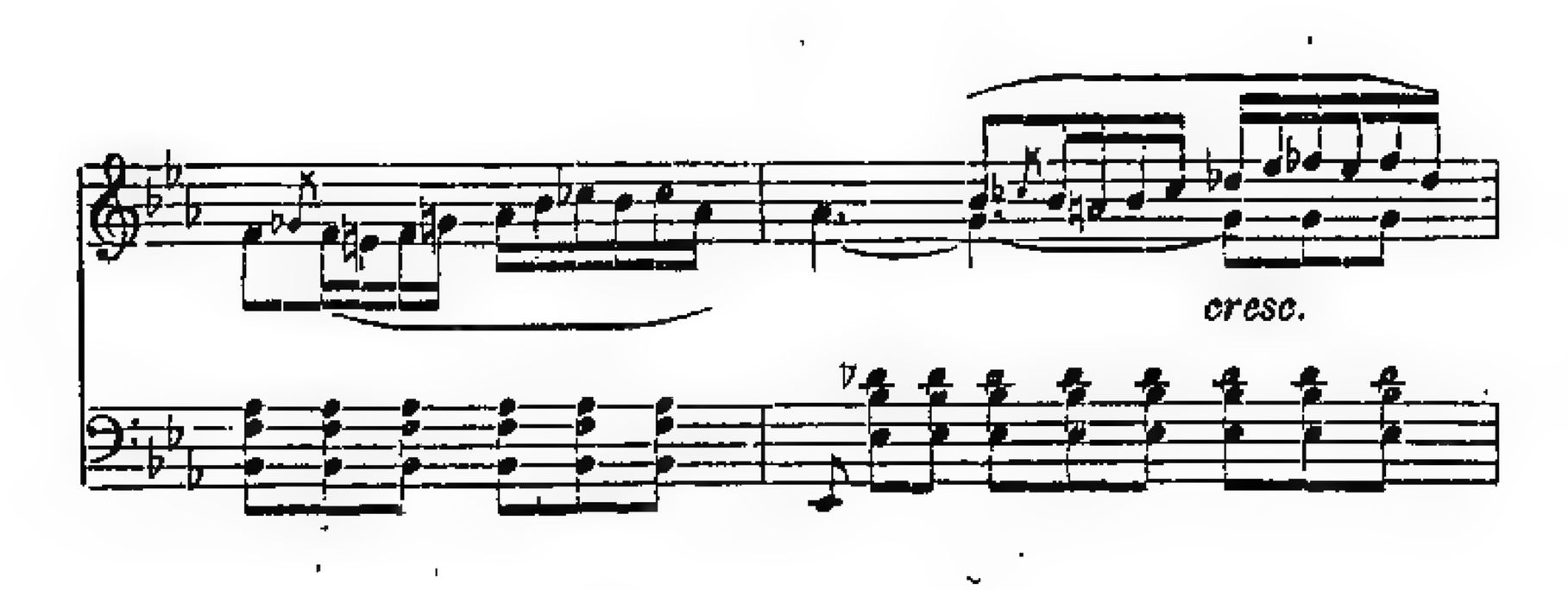
Themenbildung durch Addition des Motivs mit Identifizierung von Motivende und Motivanfang. (Op. 22 erster Satz.)

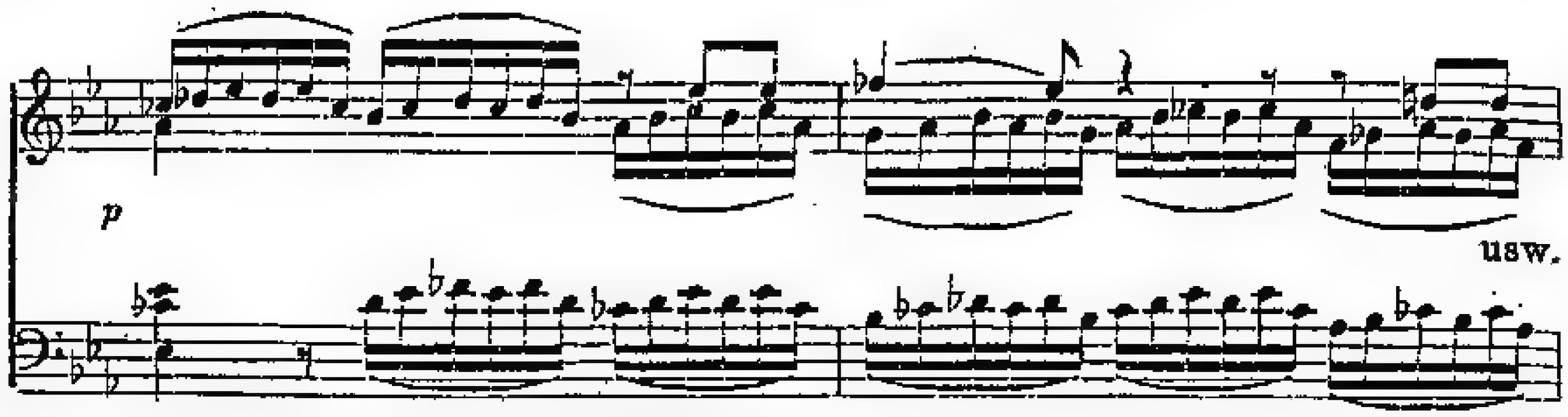


wie oben (Op. 10 No. 3 Finale).

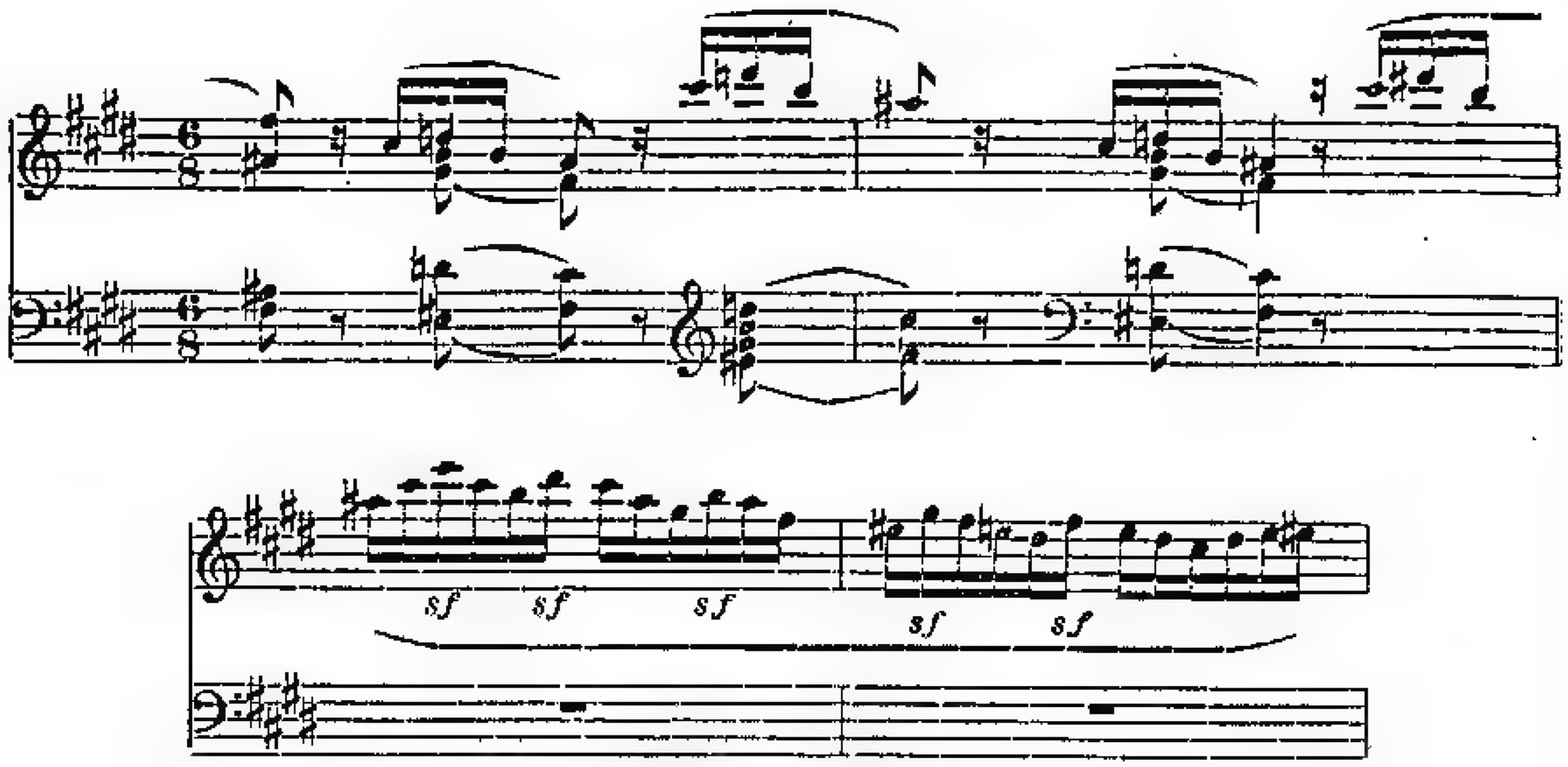


Addition des Motivs mit Identifizierung von Motivende und Motivanfang. (Op. 22 letzter Satz.)

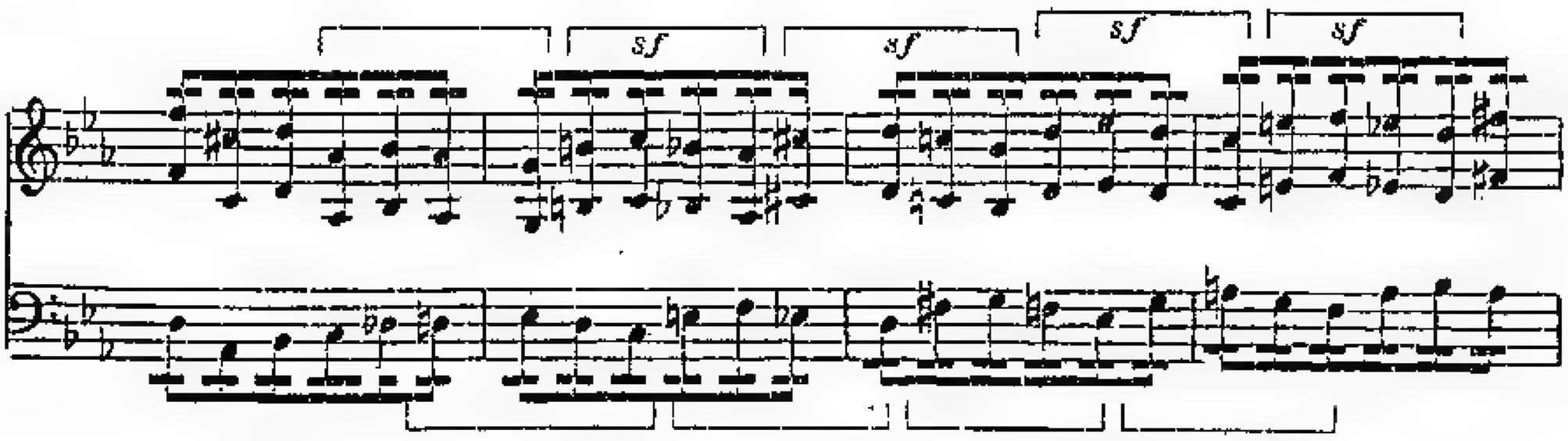




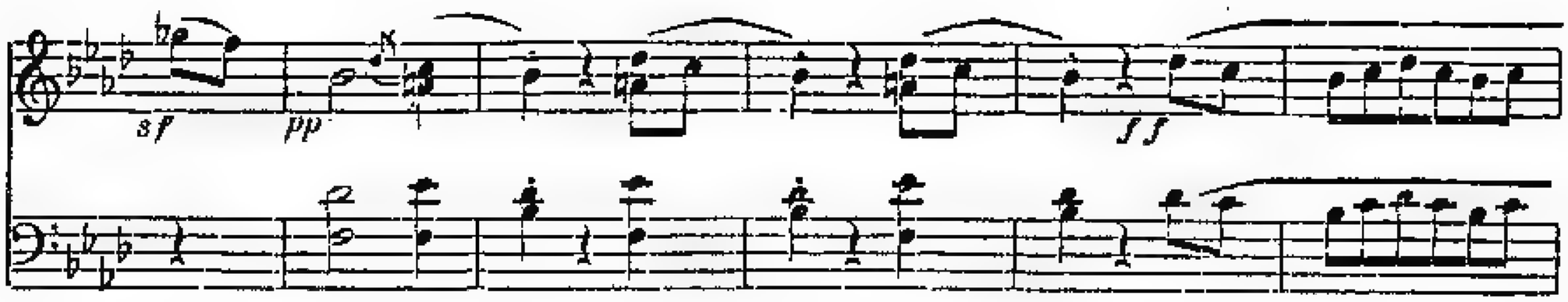
Entwicklung einer Begleitungsfigur durch Addition von gleichen Motivteilen.
(Op. 22 Adagio.)

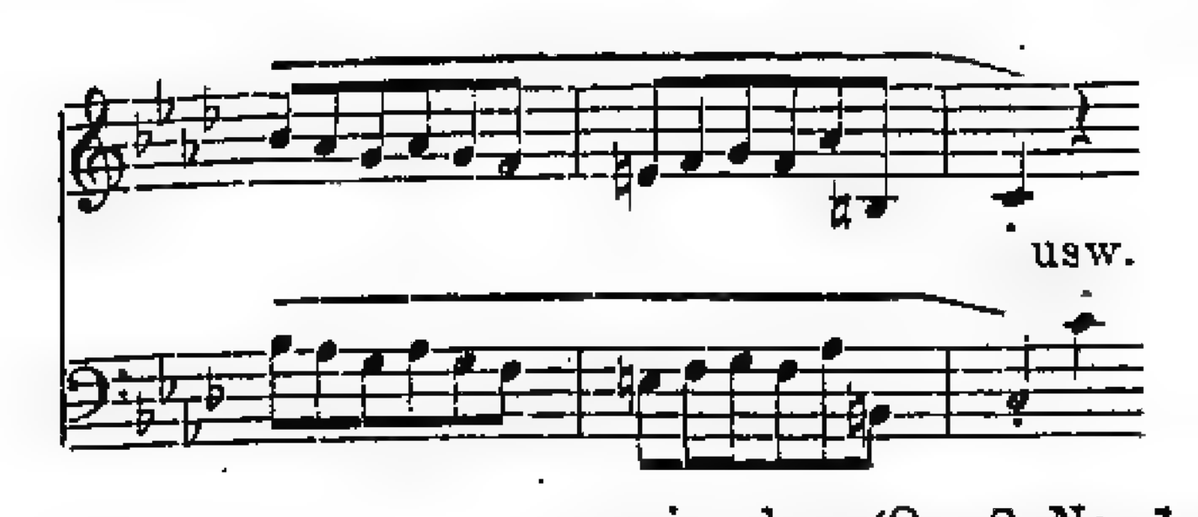


Entwicklung eines Laufes durch Addition von Motivteilen.
(Op. 1 No. 2 Largo.)

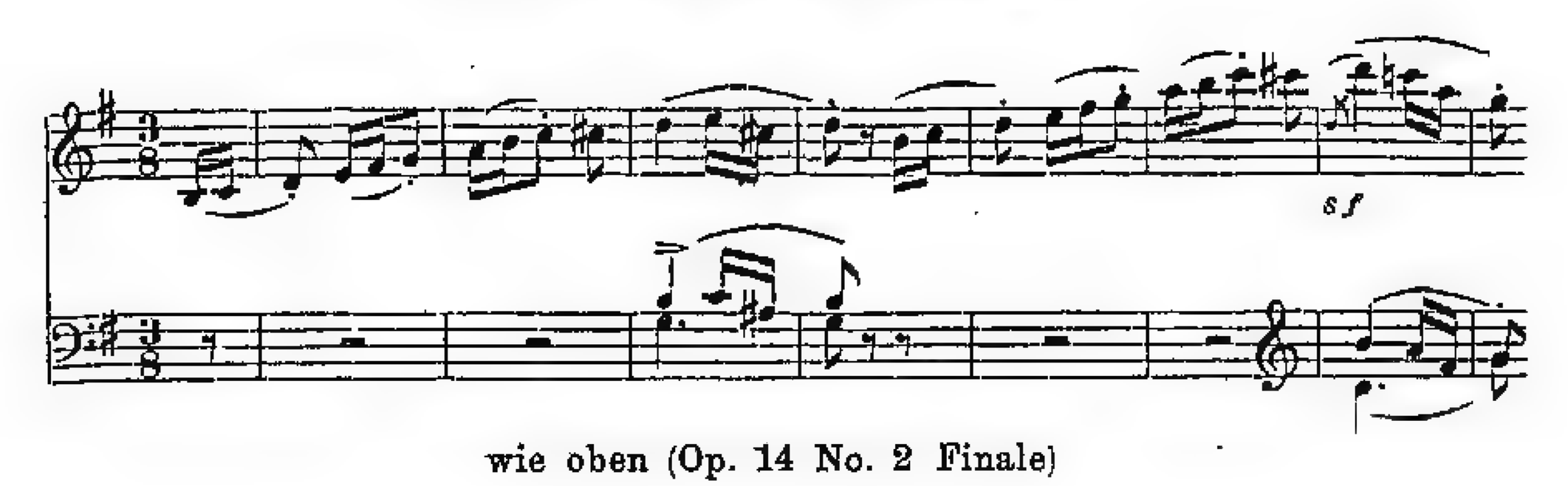


Addition ohne Rücksicht auf den Takt. (Eroica.)

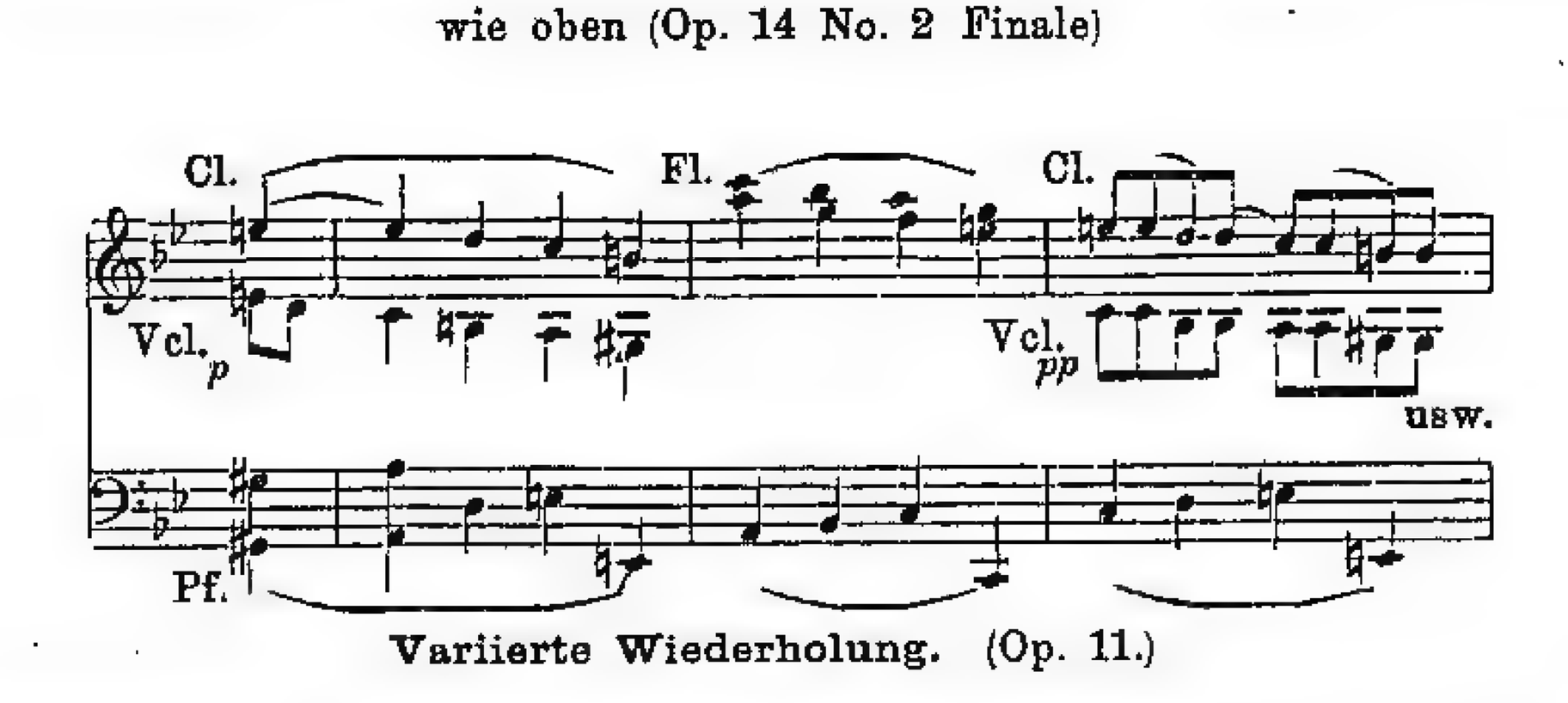




wie oben (Op. 2 No. 1 Menuetto)



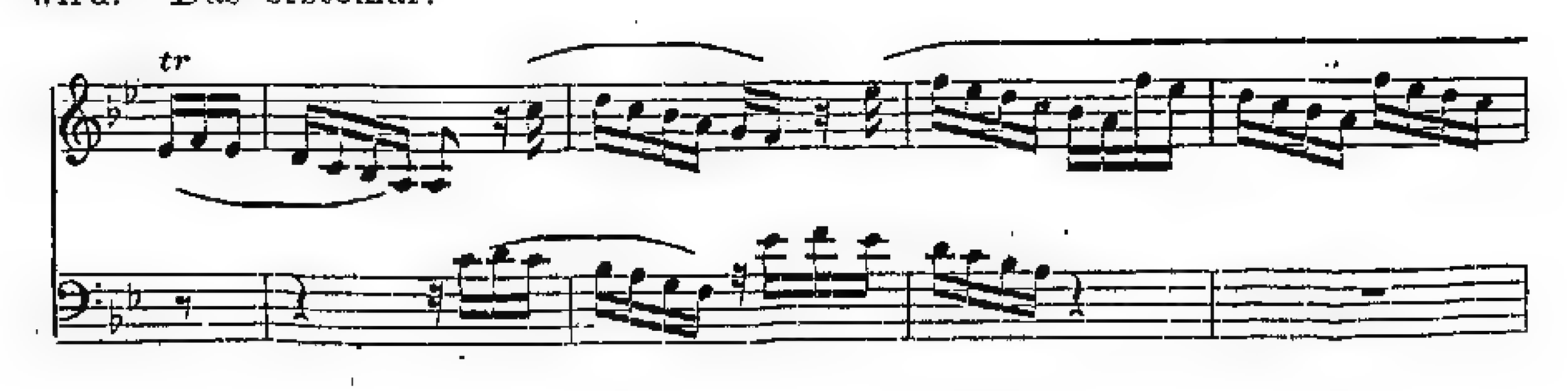
wie oben (Op. 14 No. 2 Finale)

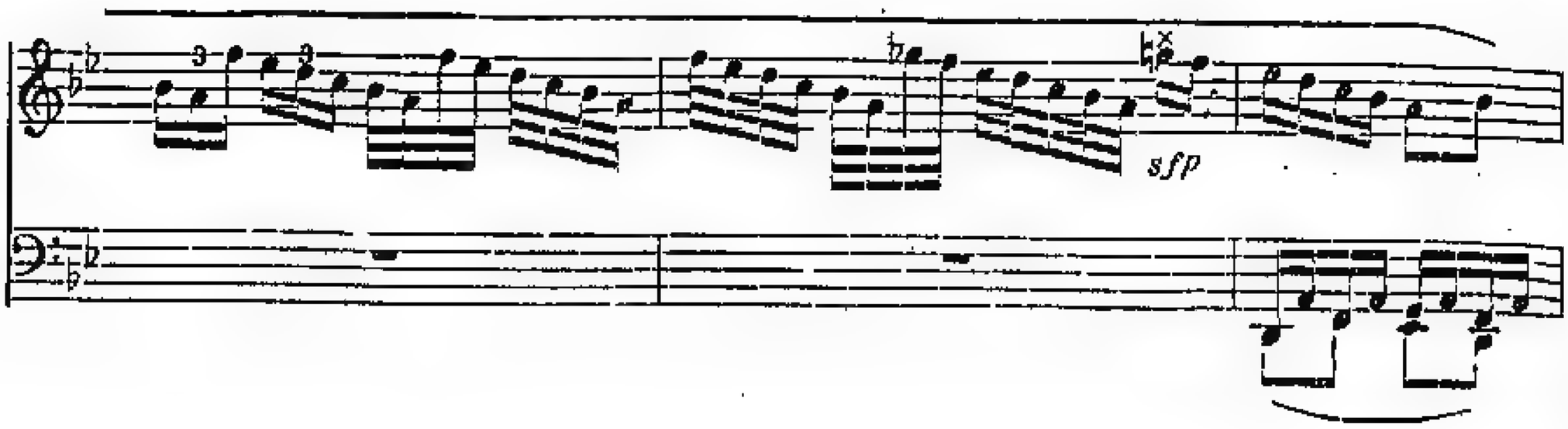


Variierte Wiederholung. (Op. 11.)

Am häufigsten und am deutlichsten treten diese Mittel auf, wenn es sich darum handelt, den Wiedereintritt eines Themas mit zwingender Notwendigkeit herbeizuführen. Es ist selbstverständlich, daß bei dem Bestreben nach überzeugender Logik im ganzen Aufbau gerade die Einführung eines Themas zu einem sehr bedeutungsvollen Moment wird und Beethoven sich nicht damit begnügt, mit einer bequemen Sequenz sozusagen ins Thema zu fallen, sondern diesen Moment mit großer Sorgfalt lange vorbereitet und das Thema als natürliche Fortsetzung des eben Gesagten herausfließen läßt.

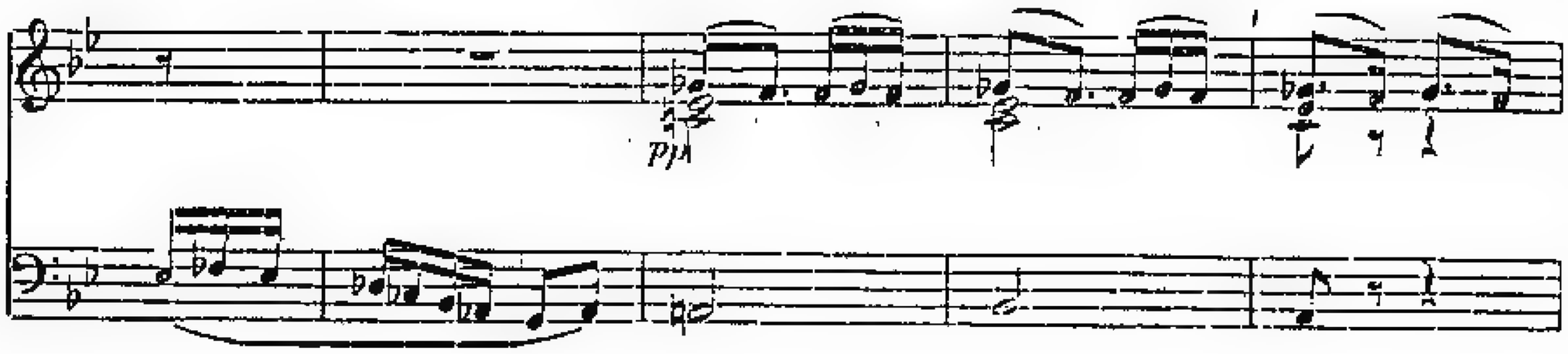
Eine Fülle von Beispielen dieser Art bietet das Rondo aus Op. 22, wo jede Wiederholung des Themas mit unerhörter Eindringlichkeit eingeführt wird. Das erstemal:



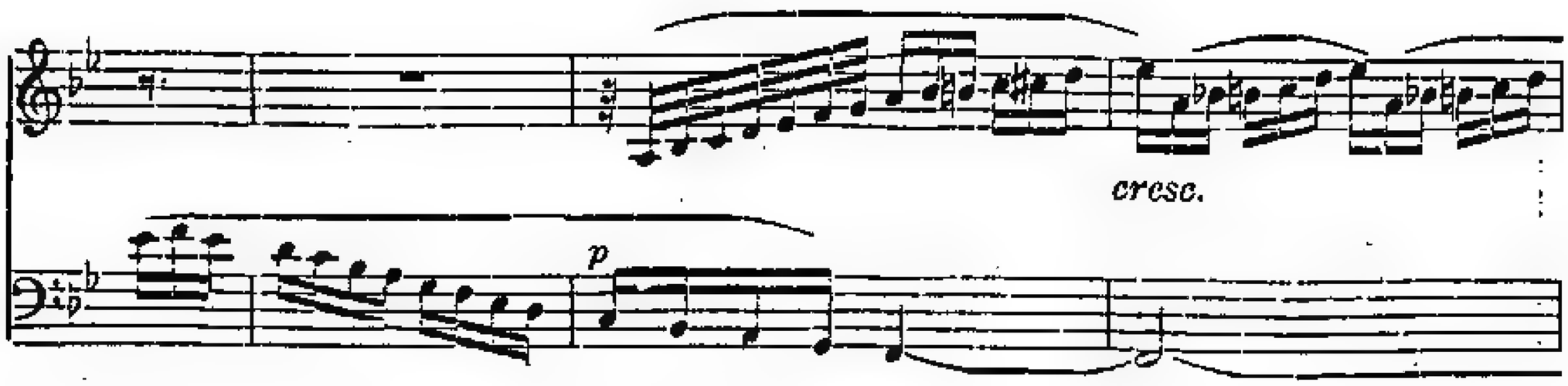


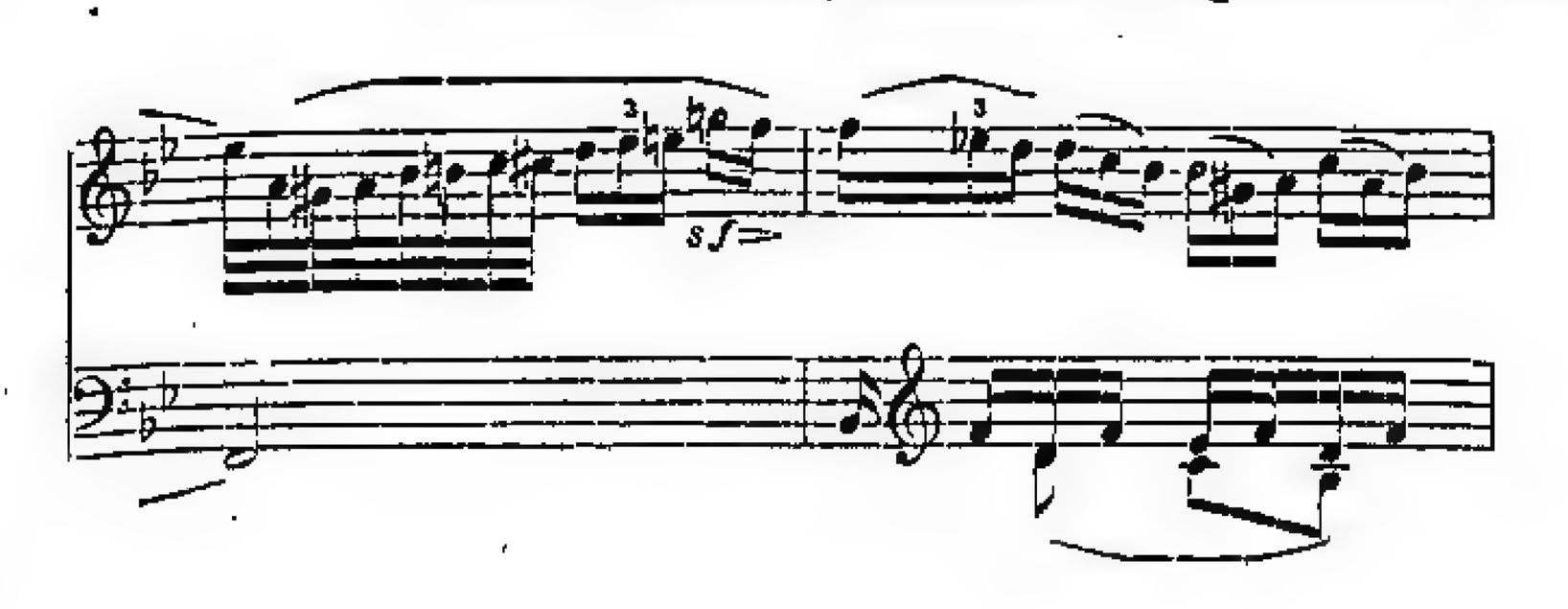
Man beachte hier die vielen rhythmischen Verschiebungen, Beschleunigungen und schließlich Steigerungen des Motivs, die in unnachahmlicher Weise das Thema einführen helfen.

Das zweitemal:



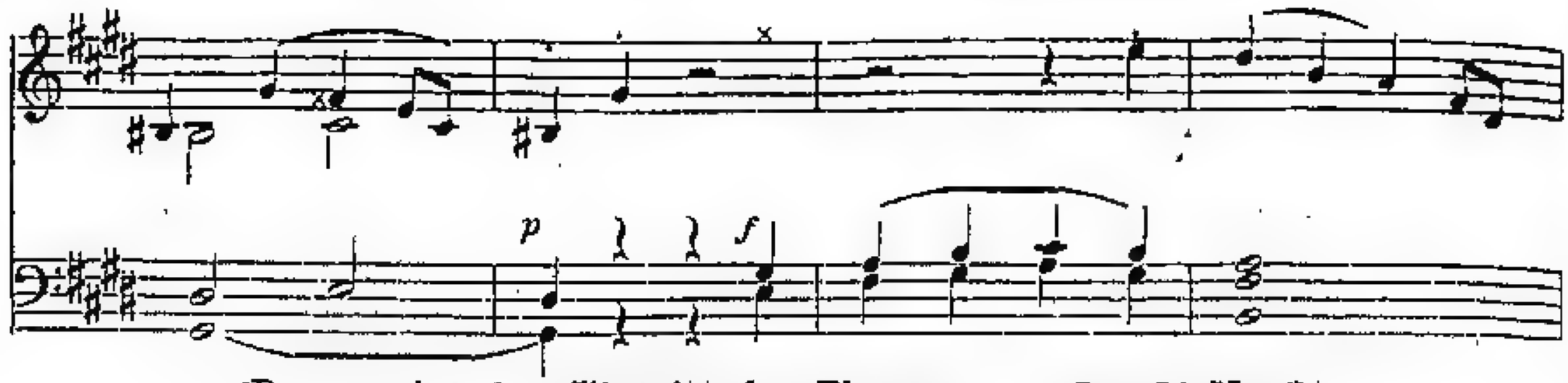
eine sehr weitgehende Beschleunigung des aus dem Thema gewonnenen Vorhalts, die das Motiv in einen Triller aufzulösen scheint, die kleine Sekunde wird in eine große umgewandelt und schließlich der letzte Teil des Trillers mit dem Auftakt des Themas identifiziert. Das drittemal ist die Einführung des Themas einfacher, aber darum nicht weniger zwingend:



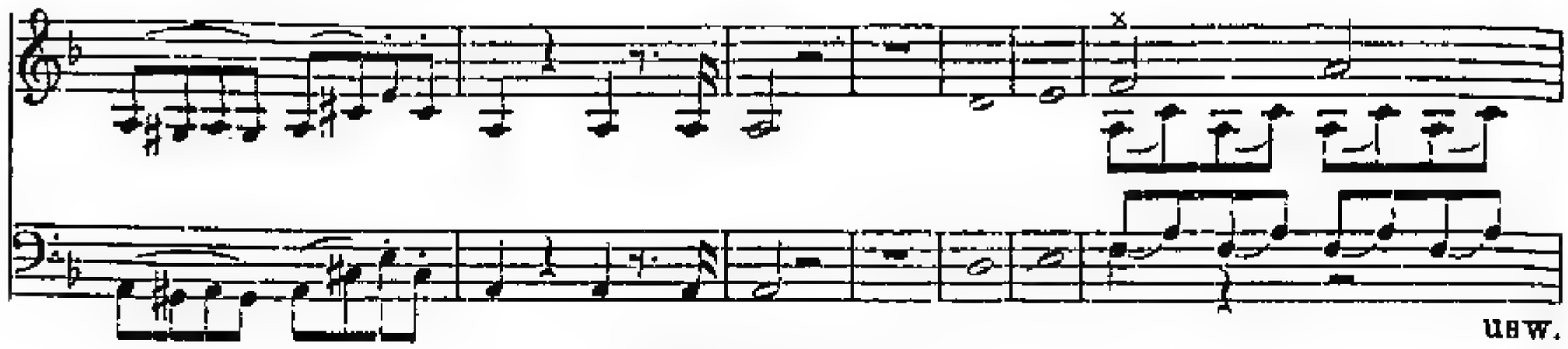


Ähnliche Fälle finden sich z. B. im ersten Satz des großen *B-dur*-Trio op. 70 (nach der Durchführung), im Scherzo von op. 2 Nr. 3, im Finale derselben Sonate und in op. 33 Nr. 6, speziell die Identifizierung eines Motivs mit dem einzuführenden Thema am Beginn der Coda des ersten Satzes von op. 7. Noch zahlreicher sind die Fälle, wo nicht wie hier die verschiedensten Mittel gemeinsam in Aktion treten, sondern auf einfachere Weise der Zweck erreicht wird, den Wiedereintritt des Themas ganz ungezwungen aus dem Vorhergehenden hervorgehen zu lassen. Die Beispiele für die Beethoven eigentümliche melodische Technik ließen sich natürlich ins Ungemessene vermehren, da ja jeder Satz Beethoven's reich an solchen Zügen ist; es handelte sich aber hier bloß darum, durch wenige charakteristische Beispiele einige der wichtigsten Typen von Beethoven's Melodieführung zu illustrieren, wodurch eine Handhabe geboten sein dürfte, um in Beethoven's Jugendwerken das Erwachen seines persönlichen Stils speziell in der Melodik genauer verfolgen zu können.

In der eigenartigen Einführung einer Themawiederholung speziell nach Beendigung der Durchführung im Sonatensatz steht Beethoven, wie ja überhaupt in der Behandlung des Durchführungsteils in schroffem Gegensatz zu Mozart, bei dem der Eintritt des Themas gewöhnlich sehr typisch, ohne besondere Vorbereitung erfolgt. Viel näher steht Beethoven in dieser Hinsicht Haydn, der der Reprise namentlich in seinen Streichquartetten besondere Bedeutung verleiht, indem er ganz ähnlich wie Beethoven entweder das Thema sehr überraschend eintreten läßt, oder den erwarteten Eintritt zu verwischen sucht. Während Beethoven's Thematik zweifellos zum großen Teil aus der Mozart's erwuchs, ist er aber in der Behandlung der Sonatenform in vieler Beziehung Haydn's Schüler gewesen. Schon das in vielen Sonaten Beethoven's zutage tretende Bestreben, ein prägnantes rhythmisches Motiv zum Grundelement eines ganzen Satzes zu machen, geht auf Haydn zurück. Haydn's Prinzip der thematischen Arbeit erfährt hier eine Wiedererweckung, wenn auch Beethoven, wie schon oben angedeutet, auf ganz anderem Wege zu einem verwandten Resultat kommt. Ganz besonders ist es aber die Behandlung der Durchführung und der Reprise, in der Haydn als direkter Vorläufer Beethoven's erscheint. Haydn legt sichtlich ganz besonderen Wert auf die Gestaltung der Reprise, er sieht hier als Erster ein bedeutsames Problem, das er auf geradezu geistreiche Weise löst, während Mozart meist achtlos daran vorüberging. Einer der häufigsten Fälle ist der: die Durchführung geht auf die Dominante einer anderen Tonart als der Haupttonart aus, und das Thema tritt dann unerwartet in der Haupttonart ein:

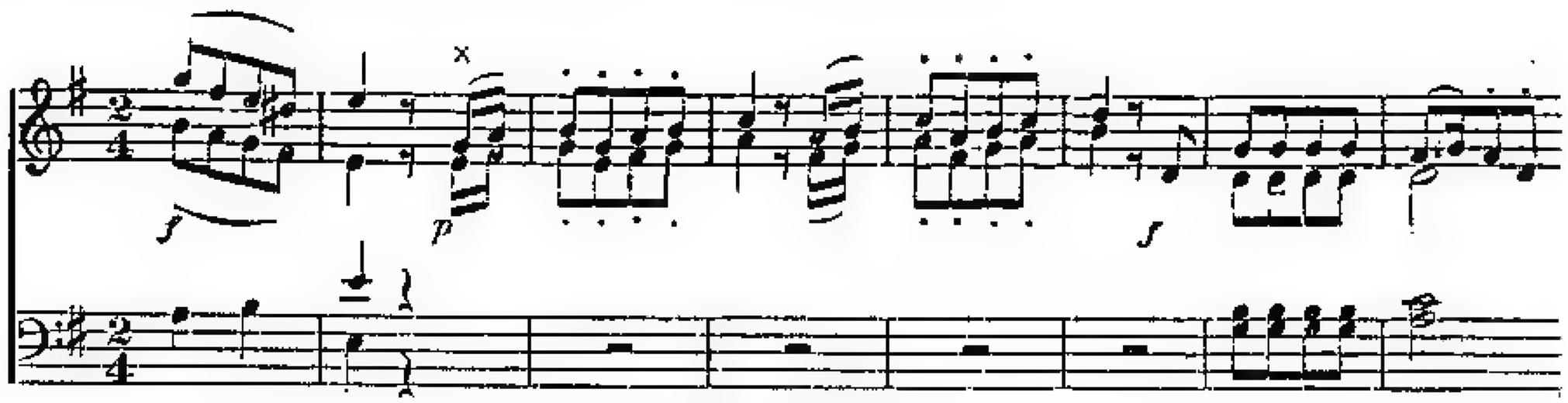


(Das × zeigt den Eintritt des Themas an. Op. 54 No. 3.)



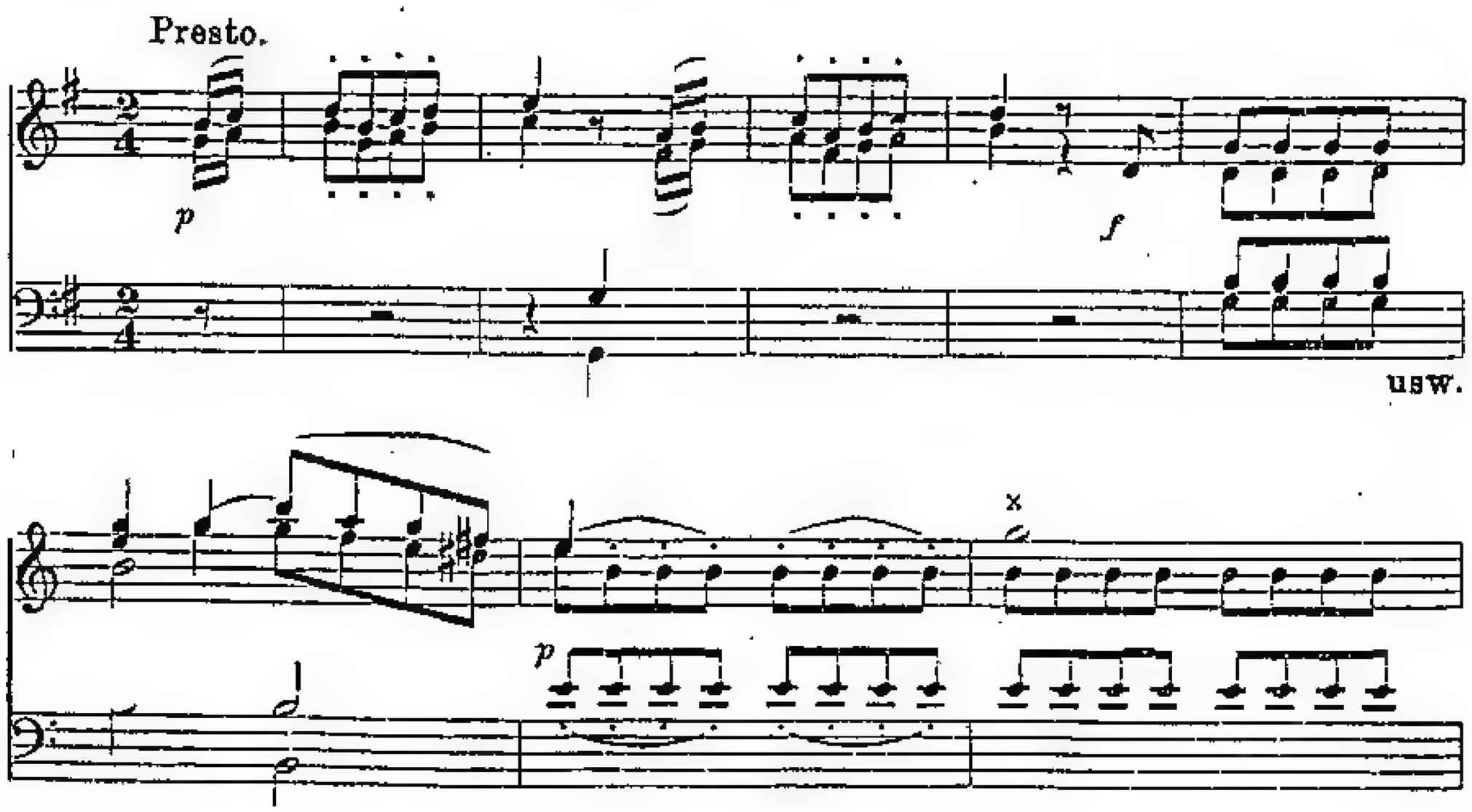
(Op. 74 No. 2.)

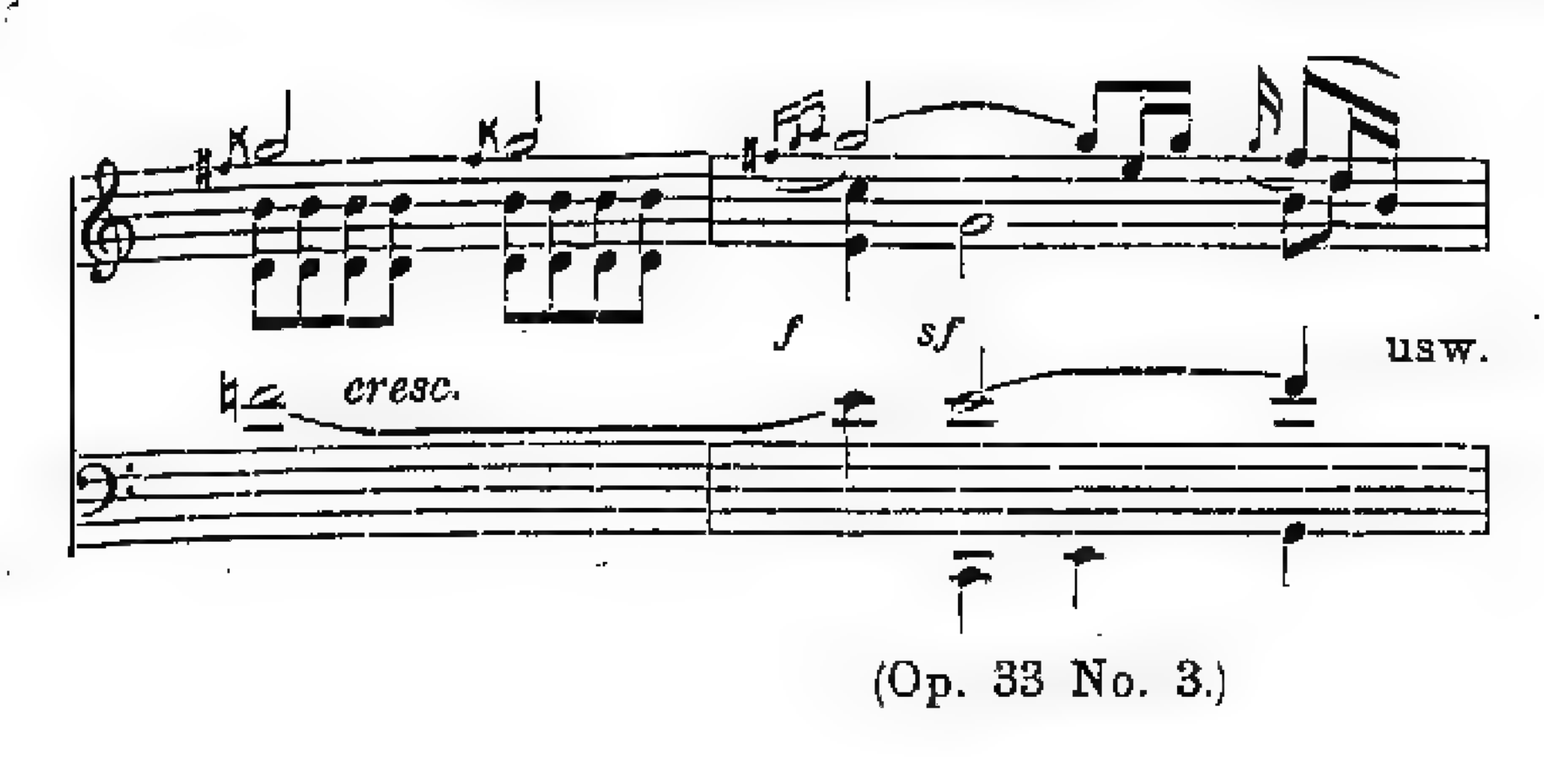
Eine weitere Verfeinerung erfährt dieser Typus dann, wenn die erste Hälfte des Themas in der fremden Tonart erscheint und erst im weiteren Verlauf des Themas die Haupttonart erreicht wird:



(Op. 3 No. 9 Finale.)

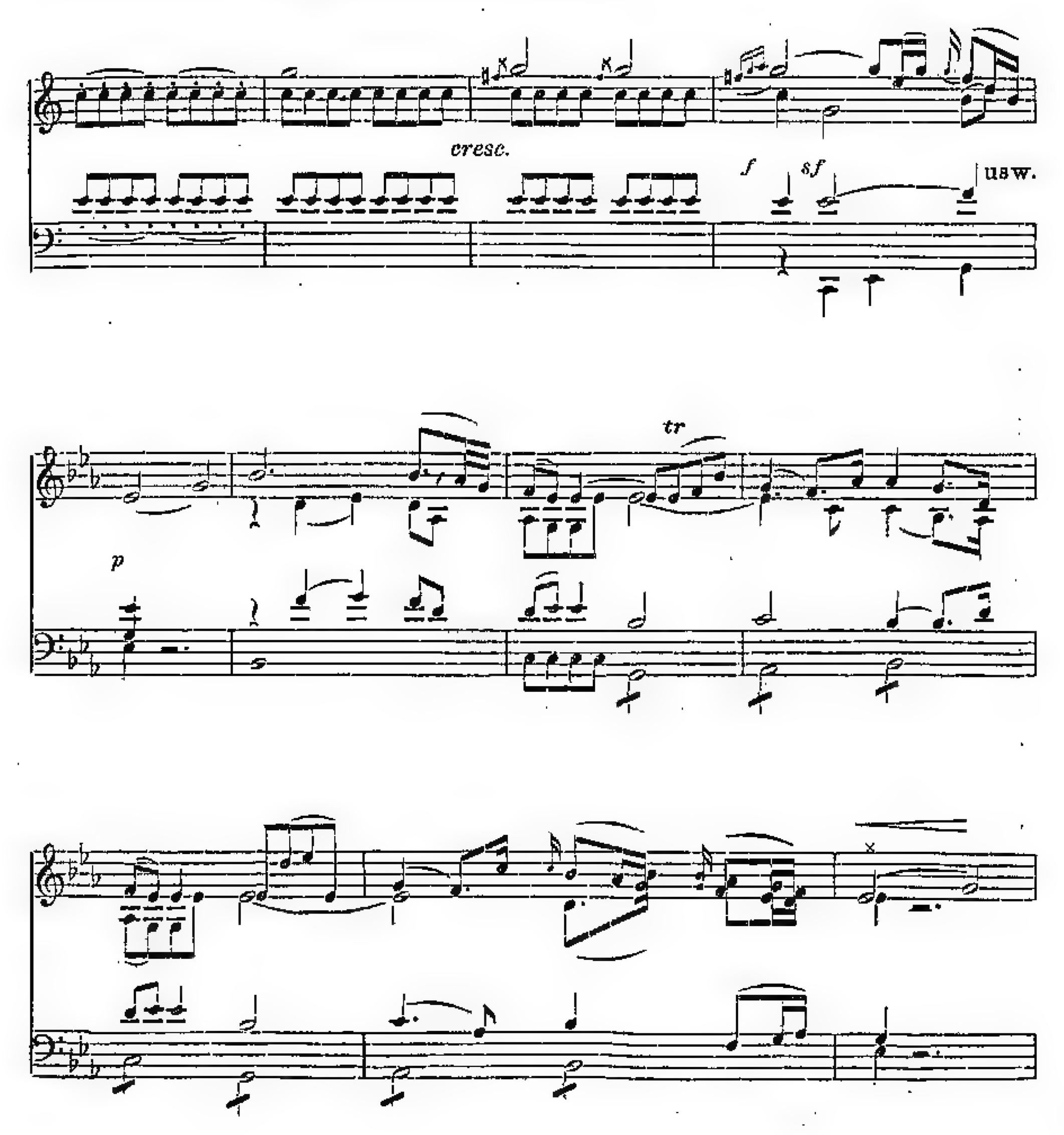
Das Thema lautet bei seinem ersten Auftreten folgendermaßen:

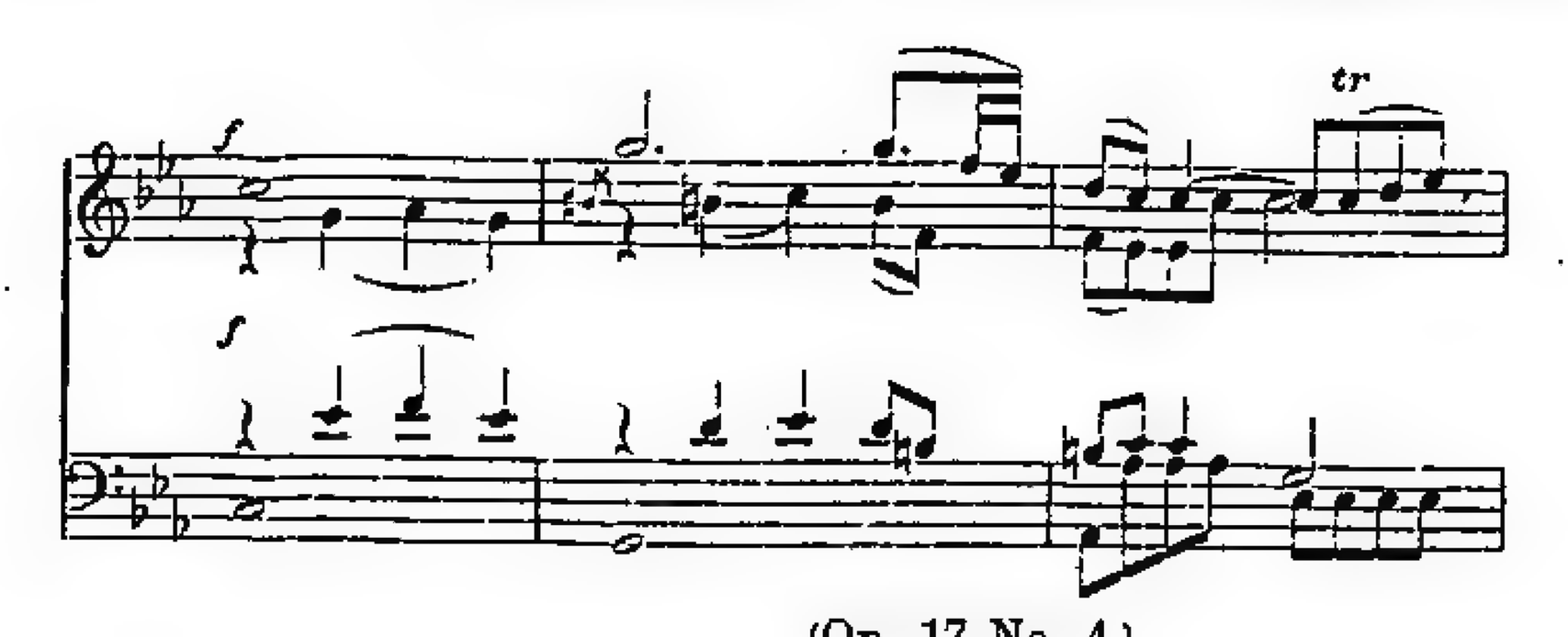




(Op. 33 No. 3.)

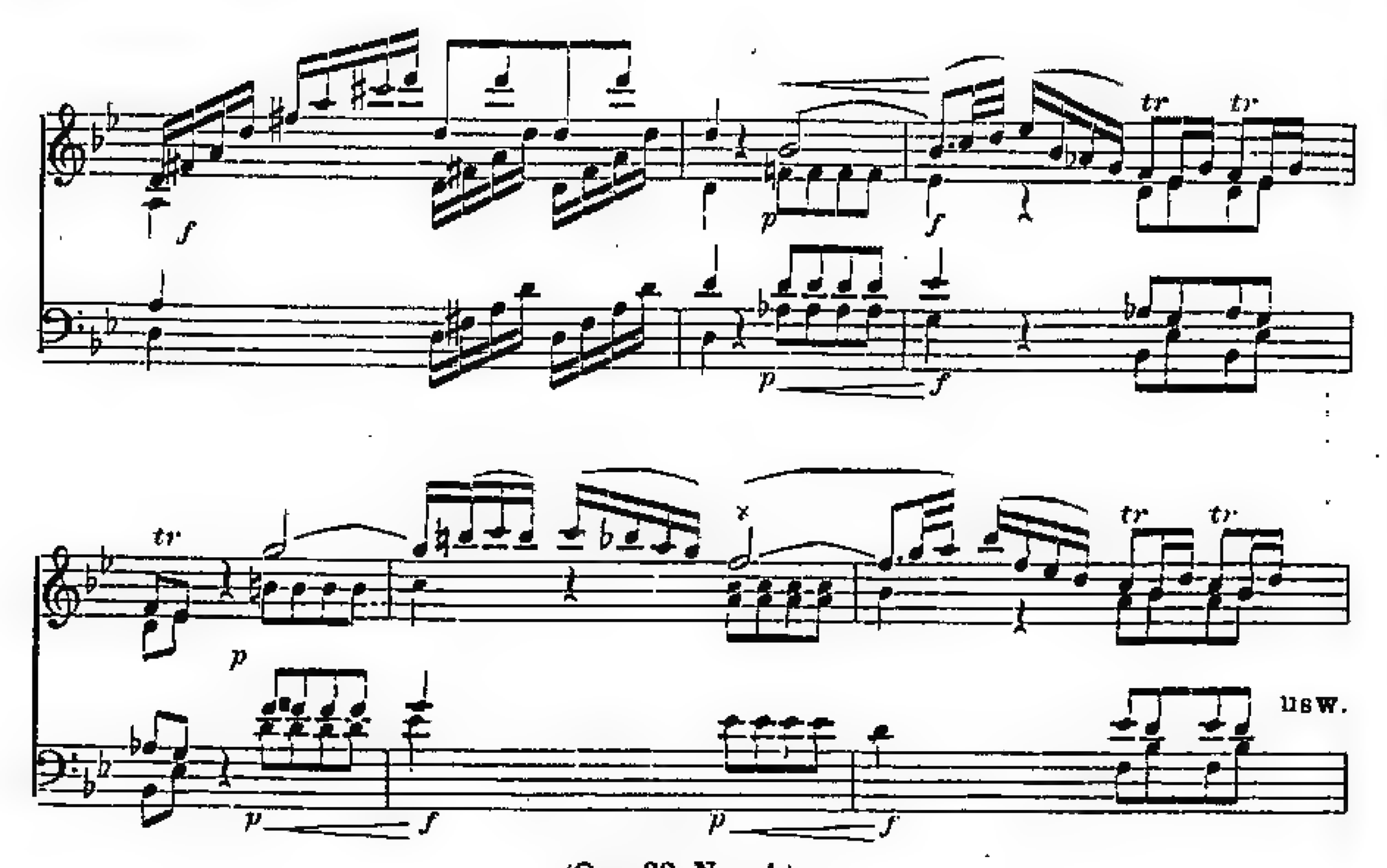
Hier das Thema in seiner ersten Gestalt:





(Op. 17 No. 4.)

Hier erscheint zuerst piano das ganze Thema in *Es-dur*, dann nochmal der Auftakt des Themas, der eine Wiederholung in derselben Tonart erwarten läßt, aber mit einem plötzlichen Crescendo in das nunmehr erst in *C-moll* forte auftretende Thema hineinleitet. Dieser Fall bildet schon fast vollständig jenen bei Beethoven häufigen Typus aus, den man am besten als Pseudo-Reprise bezeichnen könnte[1]). Ganz besonders ist aber die Ausnützung des ersten Themataktes zu einer verschwiegenen Modulation, ein direkt auf Beethoven weisender Zug. Auch das folgende Beispiel bringt einen ähnlichen kombinierten Fall:

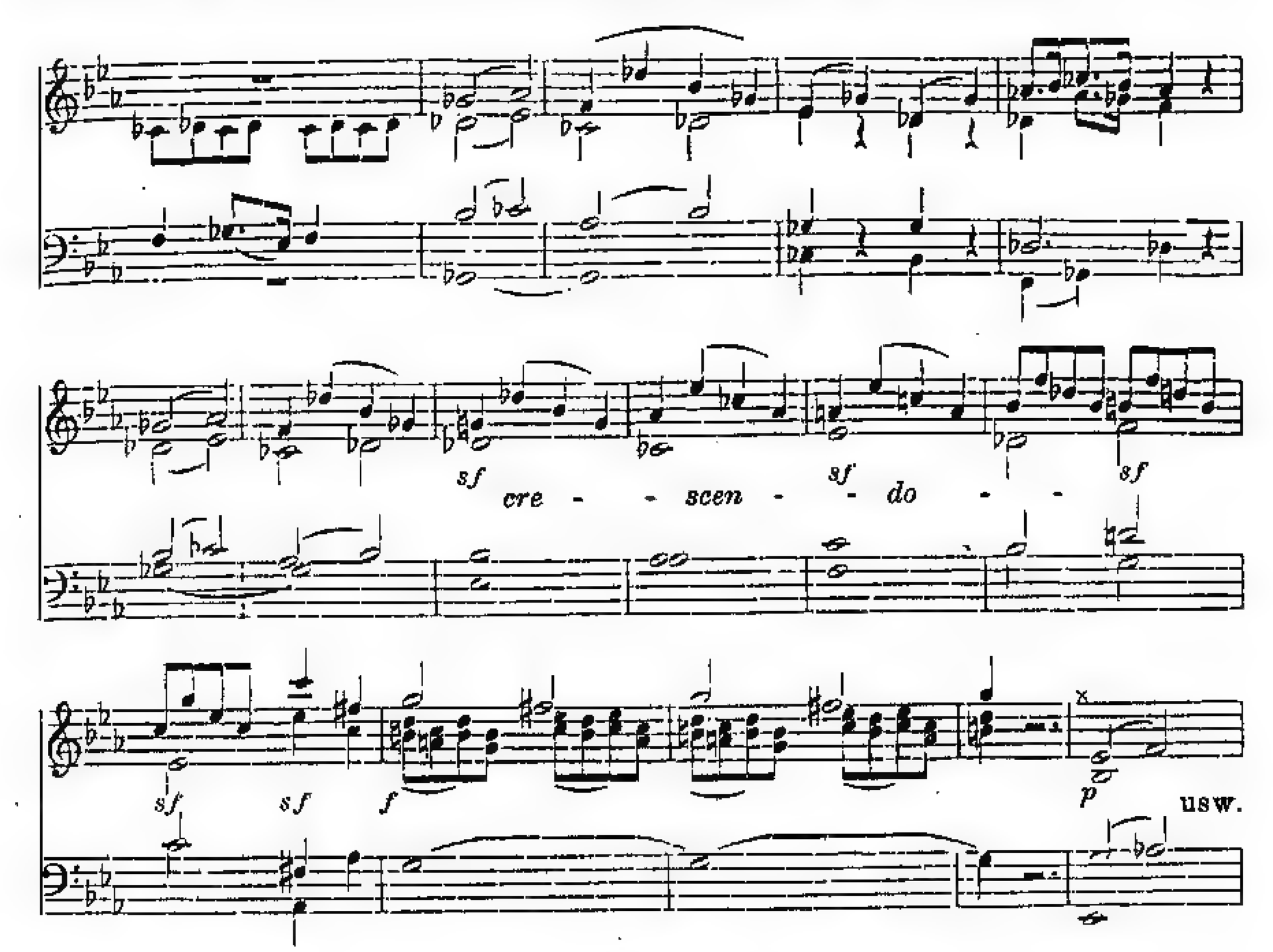


(Op. 33 No. 4.)

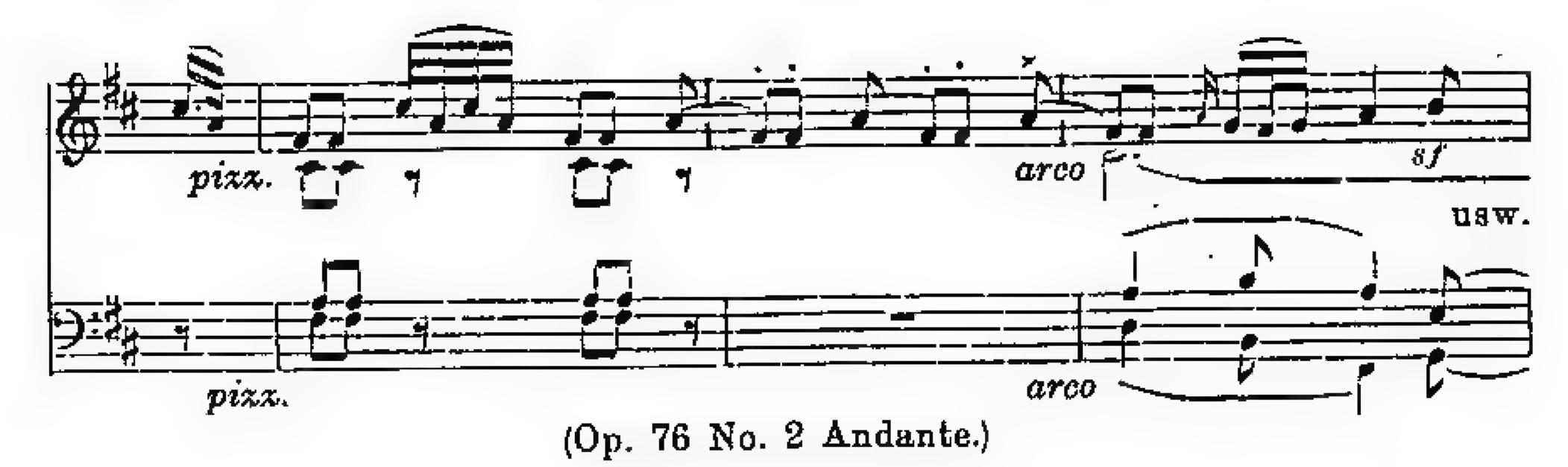
Die Durchführung endet hier auf der Dominante von *G-moll*, das Thema tritt in *Es-dur* ein, der Anfang desselben wird auf der Unter-Mediante wiederholt, und aus einer scheinbaren Sequenz entwickelt sich ganz unmerklich das

1) Vgl. die Durchführungen von Op. 10 No. 2 erster Satz, Op. 10 No. 3 letzter Satz, Op. 14 No. 2 erster Satz.

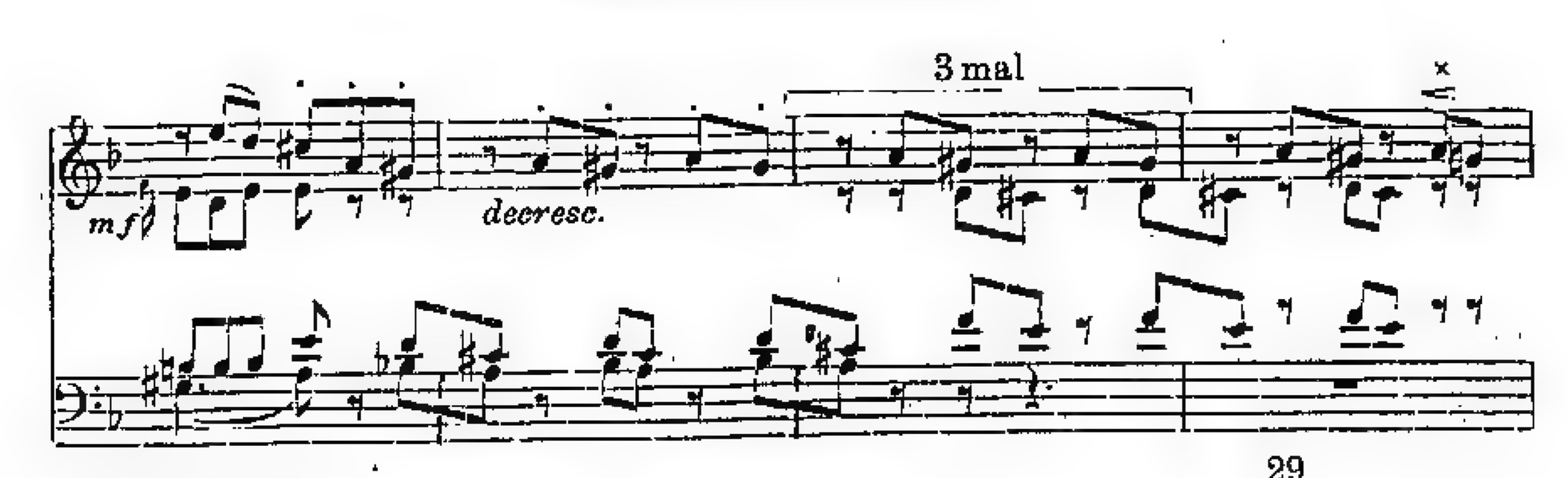
Thema in der Haupttonart. Eine Pseudo-Reprise, die in der Anlage genau der in Beethoven's op. 10 Nr. 2 entspricht, bringt op. 64 Nr. 6:

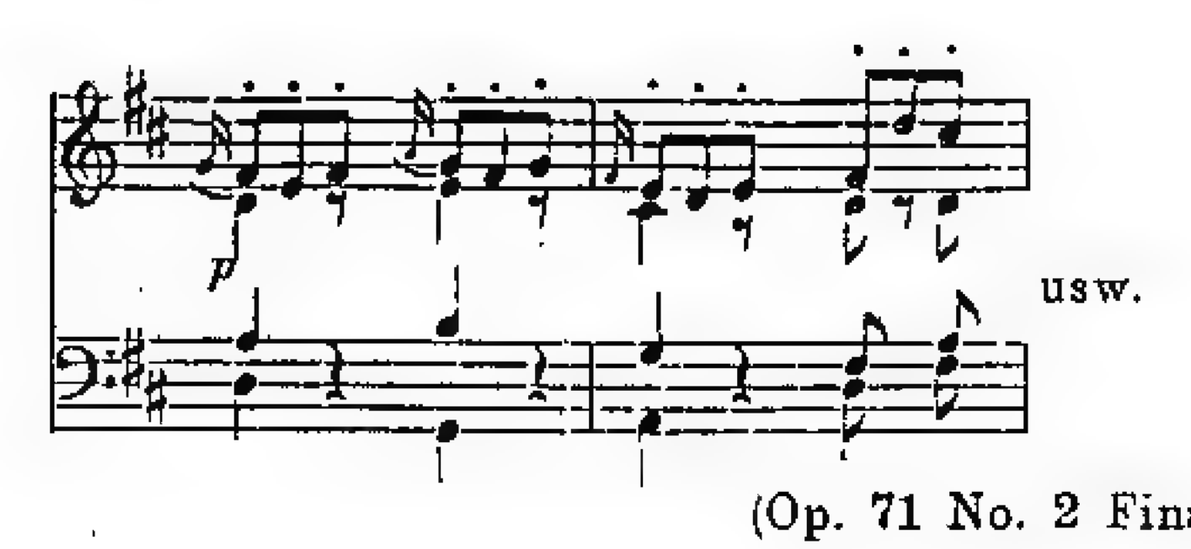


Aber auch die weitläufige melodische Vorbereitung des Themaeintrittes übt Haydn in ganz ähnlicher Weise wie Beethoven:

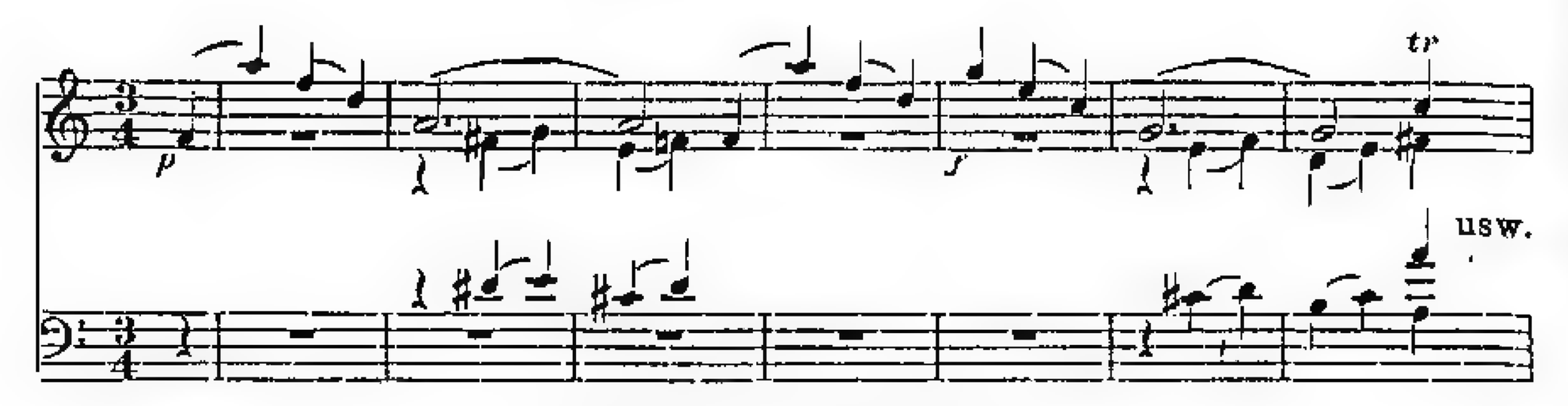


(Op. 76 No. 2 Andante.)



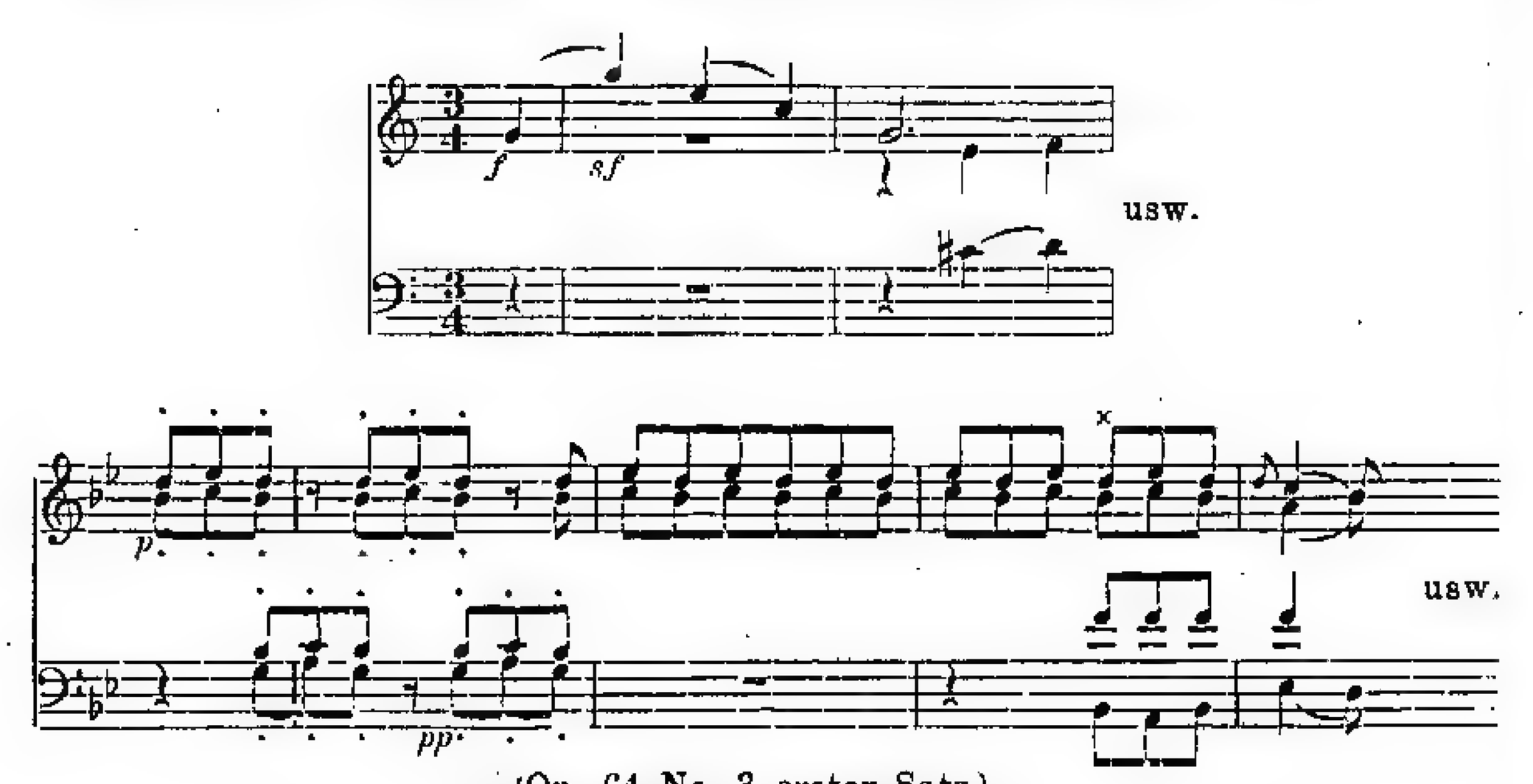


(Op. 71 No. 2 Finale.)



(Op. 50 No. 2 Menuetto.)

Der Anfang des Themas in seiner ursprünglichen Form:



(Op. 64 No. 3 erster Satz.)

Das Bestreben Haydn's, die Reprise nach der Durchführung zu verwischen, ist, so sehr es einerseits eine Verfeinerung der typischen Sonatenform bedeutet, andererseits wiederum nichts anderes als ein Zurückgreifen auf ein älteres formales Entwicklungsstadium. Denn besonders in den Fällen, wo das Thema eigentlich gar nicht in seiner ursprünglichen Form wieder erscheint, nähert sich der Aufbau der Sonate der verkürzten dreiteiligen Liedform mit unvollständiger Reprise, die ja den meisten vorklassischen Tanz- und Sonatensätzen in gleicher Weise zugrunde liegt.

Es erübrigt noch zu erwähnen, daß sich vereinzelt sowohl bei Haydn als auch bei Mozart die oben aufgezählten Besonderheiten in der melodischen

Technik Beethoven's vorfinden. Das ausgeschriebene *Ritardando* und *Accelerando* findet sich hier und da, speziell bei Haydn, häufig die Fortsetzung eines Motivs gegen den Takt, bei Mozart wiederum die variierte Wiederholung eines Themas. Doch fehlt die auffällige Betonung dieser Elemente, ihre bewußte Ausnützung zur Erhöhung der Eindringlichkeit des Ausdrucks. Besonders deutlich zeigt sich das, wenn man die Art, wie Beethoven ein Thema variiert, mit der Mozart's vergleicht. Während es diesem mehr um eine Verzierung der melodischen Linie oder um koloristische Bereicherung des Themas zu tun ist, geht jener immer auf Steigerung des Ausdrucks aus.

II.

Über die Beziehungen Phil. E. Bach's zu den Wiener Klassikern im allgemeinen und zu Beethoven im besonderen.

Die Wertschätzung Phil. Em. Bach's hat die verschiedensten Phasen durchgemacht. Wie sich seine Zeitgenossen zu seinem Werke stellten, steht wohl noch nicht fest, da sein Biograph Bitter[1]) sichtlich bemüht ist, möglichst viel günstige Urteile aus seiner Zeit zu sammeln; es kann daher durchaus nicht angenommen werden, daß in demselben Maße wie in Bitter's Biographie auch in Wirklichkeit die Lobpreisungen Phil. Em. Bach's überwogen haben. Daß es an solchen, die teilweise einen geradezu überschwänglichen Ton anschlugen, besonders in seiner engeren Heimat Norddeutschland nicht gefehlt hat, ist sicher. Unter seinen Panegyrikern aus dieser Zeit stehen in erster Reihe Reichardt und Rochlitz, von denen der letztere auch seine erste Biographie schrieb. Um die Mitte des vorigen Jahrhunderts wohl etwas in den Hintergrund gedrängt, gewinnt Phil. E. Bach's Persönlichkeit in der zweiten Hälfte des Jahrhunderts wieder an Interesse. Er wird von den meisten Historikern, die jetzt die Quellen des modernen Instrumentalstils zu erforschen suchen, als der alleinige Schöpfer der klassischen musikalischen Ausdrucksweise hingestellt, alle Stiländerungen, die sich im ersten Viertel des 18. Jahrh. allerorten mehr oder minder allmählich vollzogen, werden in seiner Person vereinigt, er tritt in die Reihe jener, die durch ungenügende Materialkenntnis von der Geschichte zu alleinigen Repräsentanten ganzer Zeitströmungen gestempelt wurden. Die jüngste Forschung hat auf Grund reichlicher zufließenden Materials ihm mehrere Persönlichkeiten an die Seite gestellt, ja, offenbar von dem Reize der neuauftauchenden Künstler, deren Verdienst für die klassische Instrumentalmusik ja außer Frage steht, allzu sehr gefesselt, Phil. E. Bach zweifellos mit Unrecht ganz in den Hintergrund gedrängt[2]). Vor allen andern sind es die in der ersten Hälfte des 18. Jahrh. überaus zahlreichen österreichischen Symphoniker, von denen die in Mannheim wirkenden länger bekannt und von Riemann wohl über Verdienst gepriesen sind, die in der Heimat gebliebenen Gründer der sogenannten Wiener Schule vor nicht zu langer Zeit durch die Denkmäler der Tonkunst in Österreich bekannt wurden und dort (man beachte besonders Guido Adler's Vorrede)

1) Bitter, Emanuel und Friedemann Bach und deren Brüder.

2) Diesen Standpunkt vertritt am entschiedensten Karl Mennicke, der in seinem Werke über »Hasse und die Brüder Graun als Symphoniker« auch eine gründliche Übersicht über die verschiedenen historischen Wertungen gibt, die Phil. E. Bach's Werke erfuhren.

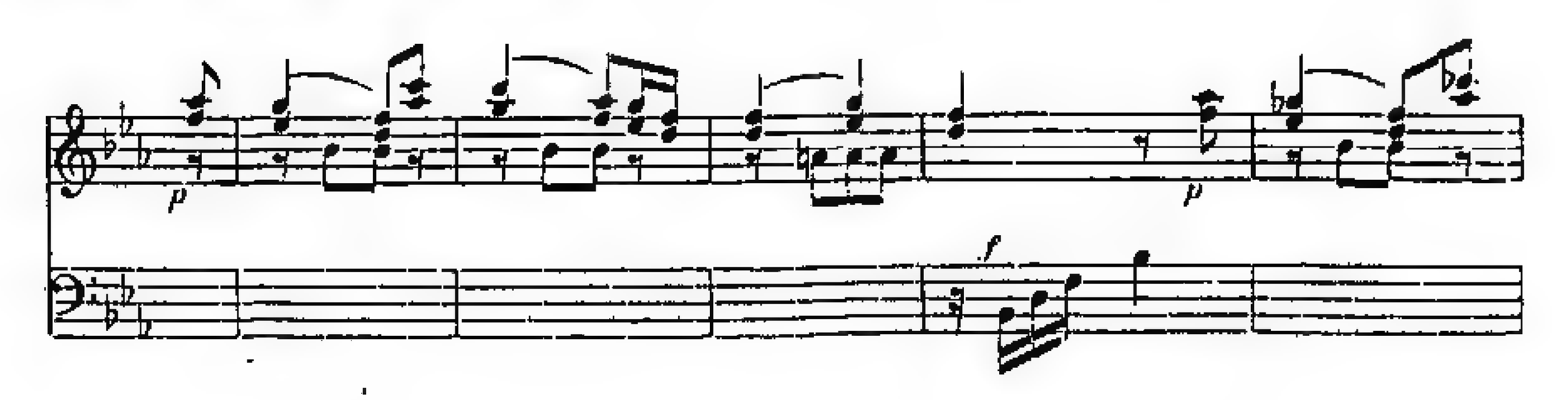
endlich die gebührende Würdigung erfahren haben, welche Ph. E. Bach die Bedeutung als Vorläufer der Wiener Klassiker streitig machen. Es geht wohl nicht mehr an, Ph. E. Bach als den alleinigen und ersten Reformator des Instrumentalstils anzusehen, ob es sich nun um die Ausdrucksweise im Detail — den sogenannten galanten Stil — oder die musikalische Architektonik — also die Entstehung der Sonatenform — handelt. Es mag dahingestellt bleiben, inwieweit er überhaupt ein selbständiges Verdienst in bezug auf formale Neuerungen beanspruchen darf, nichtsdestoweniger scheint er in gewisser Hinsicht nicht nur einen Platz neben den Wienern und Mannheimern, sondern sogar speziell, was die Beeinflussung der Wiener Klassiker betrifft, vielleicht eine höhere Wertung zu verdienen. Es ist wohl nicht zu leugnen, daß die österreichischen Symphoniker in der Ausbildung der lokalen, spezifisch süddeutschen Ausdrucksweise als unmittelbare Vorläufer Haydn's und Mozart's angesehen werden müssen, denn sie zeigen in der melodischen Phraseologie eine so große Verwandtschaft mit diesen beiden Meistern wie keiner ihrer Zeitgenossen. Aber es ist ja natürlich, daß die Wiener Klassiker sozusagen denselben musikalischen Dialekt gesprochen haben, wie ihre älteren Heimatgenossen, es kann jedoch gerade bei so großen Meistern, wie es die Wiener Klassiker waren, nicht als wesentlich angesehen werden, wie sie sich ausdrückten, durch welchen lokalen Ton ihre Sprache gefärbt war, sondern ausschließlich das, was sie ausgesprochen haben, der musikalische Inhalt ihrer Werke. Und gerade in dieser Hinsicht scheint ihnen Ph. E. Bach näher zu stehen, als ihre Vorläufer in Wien und Mannheim. Es soll dabei durchaus nicht übersehen werden, daß diese auch in der Ausnützung dynamischer Kontraste, in der leichteren Beweglichkeit und anderen Charakteristiken der neuen, vom dramatischen Stil stark beeinflußten instrumentalen Schreibweise bahnbrechend gewirkt haben, und vor allem muß ohne Einschränkung zugegeben werden, daß sie speziell den Orchesterstil weit mehr gefördert haben als Ph. E. Bach, der sich zeitlebens vornehmlich der Klavierkomposition zuwendete: aber Ph. E. Bach zeigt in seinen Werken nicht nur zur selben Zeit auch schon dieselben Merkmale des neuen Stils, so weit sie nicht durch den Lokalton oder die Bedürfnisse des Orchesters bedingt sind, sondern er geht einerseits noch viel weiter in der Harmonik [1]) sowohl, wie in der dynamischen Kontrastierung, überdies aber — und dies ist das Ausschlaggebende — verwendet er alle diese Ausdrucksmittel mit viel größerer künstlerischer Konsequenz, mit dem bewußten Streben, durch die sinnvolle Vereinigung aller dieser Mittel die höchste Intensität des Ausdrucks zu erreichen [2]). Während die dynamischen Schattierungen bei den süddeutschen Symphonikern vorwiegend dem Streben nach rein klanglicher Bereicherung entspringen, entsprechen sie bei Ph. E. Bach sichtlich einem tieferen seelischen Bedürfnis. Seine große modulatorische Freiheit ist allzu bekannt, als daß sie erst besonders hervorgehoben werden müßte, aber es darf nicht übersehen werden, daß er in weit

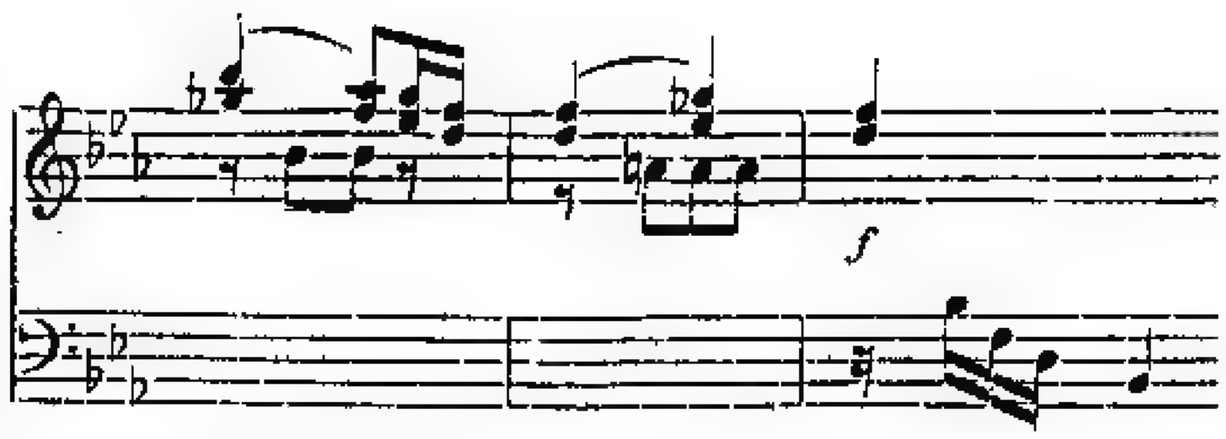
1) In der Ausnützung der Enharmonik zur Modulation geht er nicht nur weiter als die Vorläufer der Wiener Klassiker, sondern sogar weiter als diese selbst, und selbst bei Beethoven finden sich selten so extreme harmonische Schritte, wie bei Ph. E. Bach.

2) Daß den Mannheimern gerade diese tiefere Erfassung und Verwertung der neuen Ausdrucksmittel fehlte, hebt auch Heuß in seinem Aufsatz »Über die Dynamik der Mannheimer Schule« hervor: »— — — denn ein großer Komponist, der ihr gesamtes Rohmaterial in innerlichem und großem Sinn verwertet hätte, fehlte ihnen.«

höherem Maße als seine Zeitgenossen auch den Ausdruckswert der verschiedenen harmonischen Schritte erfaßt und — unter den Komponisten des spezifischen, homophonen Sonatenstils wenigstens, vielleicht sogar der erste ist, der die Dissonanz als Ausdrucksmittel verwertet. Ebenso ist er es auch, der der Pause eine bis dahin ungeahnte Bedeutung zukommen läßt, er kennt sowohl die eigensinnigen Unterbrechungen durch Generalpausen, wie sie später Haydn besonders in seinen Symphonien gerne anwendet, als auch die Verwendung der Pause als melodiebildendes Element, ein bekanntes Charakteristikum des Beethoven'schen Stils. Dies fällt um so mehr ins Gewicht, als die Reform des Instrumentalstils hauptsächlich auf eine Emanzipation vom Orgel- und eine Annäherung an den Vokalstil hinausgeht, und daher die häufigere Durchbrechung der melodischen Linie durch Pausen ein schon äußerlich auffälliges Unterscheidungsmerkmal des neuen Stils wird. Aber eine so originelle, geradezu raffinierte Ausnützung der Pause, wie sie Ph. E. Bach's Werke zeigen, kennen weder die Wiener noch die Mannheimer Symphoniker, und seine Originalität in diesem Punkte wird schon dadurch genügend bestätigt, daß sie schon seinen Zeitgenossen unangenehm aufgefallen ist, die seine »zerhackte« Melodie tadelten. Sein in all diesen Punkten zutage tretendes Streben nach Verinnerlichung, nach Vertiefung der neuen Ausdrucksweise — zweifellos ein Erbe seines großen Vaters — ist es, das ihn in nächste Beziehung zu allen drei Wiener Klassikern bringt, das speziell auf den jungen Haydn, wie dieser selbst bezeugt, einen so tiefgehenden Eindruck machte. Es würde wohl den Rahmen dieser Arbeit überschreiten, durch eine eingehende Analyse von Ph. E. Bach's Werken die eben gegebene Charakteristik seiner künstlerischen Persönlichkeit belegen zu wollen, aber es soll wenigstens der Versuch gemacht werden, durch einige eklatante Beispiele, die in den oben angedeuteten Punkten sich äußernde Eigenart Ph. E. Bach's zu beleuchten, wobei besonders darauf Wert gelegt wird, die sinnvolle Verknüpfung der verschiedenen Ausdrucksmittel zur Erzielung der größten Intensität und zur drastischen Unterstreichung unerwarteter Wendungen zu zeigen.

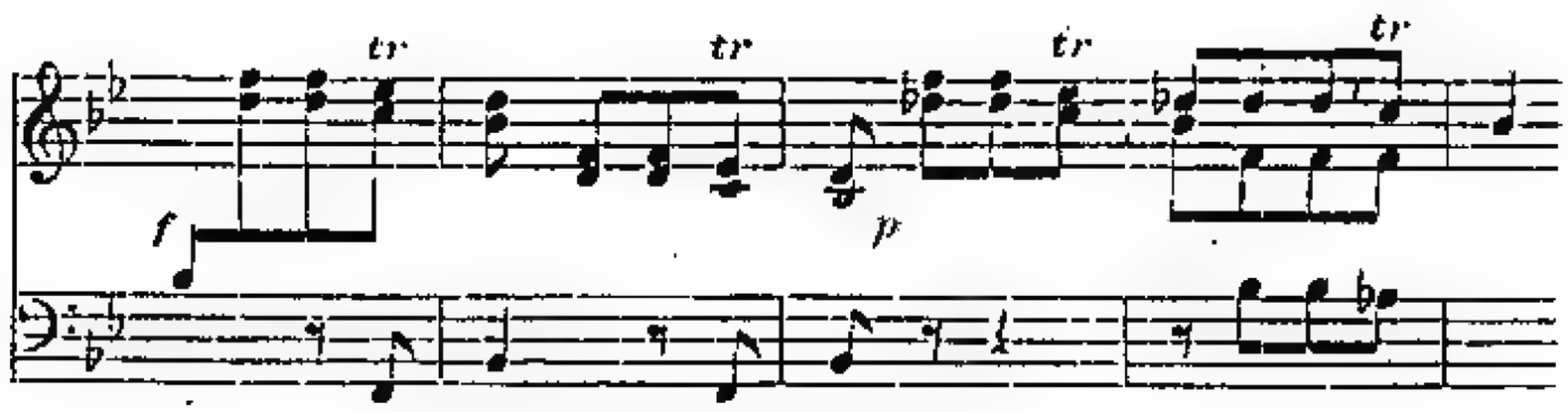
Das Erfassen des Ausdruckswertes der harmonischen Schritte einerseits, die Ausnützung der Dynamik zur Erhöhung des Ausdrucks andererseits zeigen sich in der vollständig parallelen, gleichsinnigen Verwertung dieser beiden Ausdrucksmittel. So entspricht der Gegenüberstellung von Dur und Moll meist auch die Gegenüberstellung von Stark und Schwach in der Dynamik. Bei dieser Gelegenheit sei hervorgehoben, daß die Nebeneinanderstellung eines Dur-Themas und seiner Wiederholung in Moll, eine Wendung, die ja als Charakteristikum der Wiener Schule — speziell Beethoven's und Schubert's — angesehen wird, sich bei Ph. E. Bach schon ziemlich häufig findet, und es sei darum zunächst ein Beispiel angeführt, das diesen Fall in typischer Ausbildung zeigt:





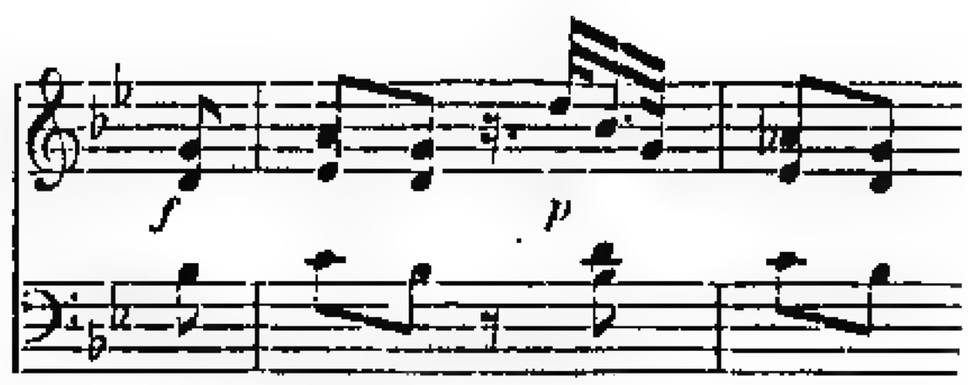
(*T. d. P.* VIII R. 2. Sonate.)

Die beiden nächsten Beispiele zeigen schon deutlich das Zusammenwirken von Harmonik und Dynamik: im ersten entspricht der harmonischen Trübung auch die dynamische:



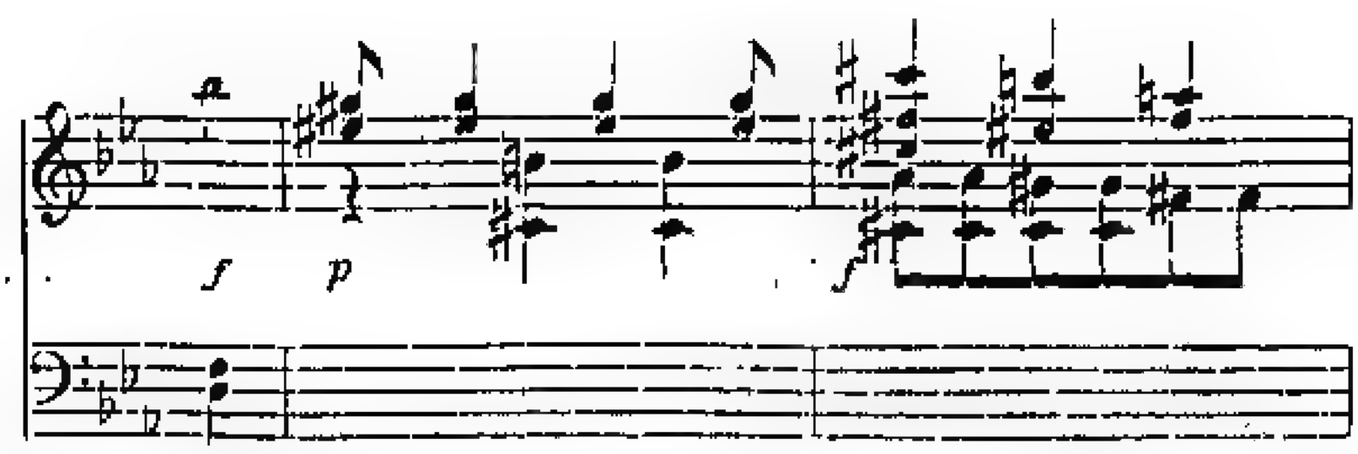
(*T. d. P.* I R. 2. Sonate.)

im zweiten dem durch Alteration sozusagen geschwächten Akkord auch die schwächere Dynamik:



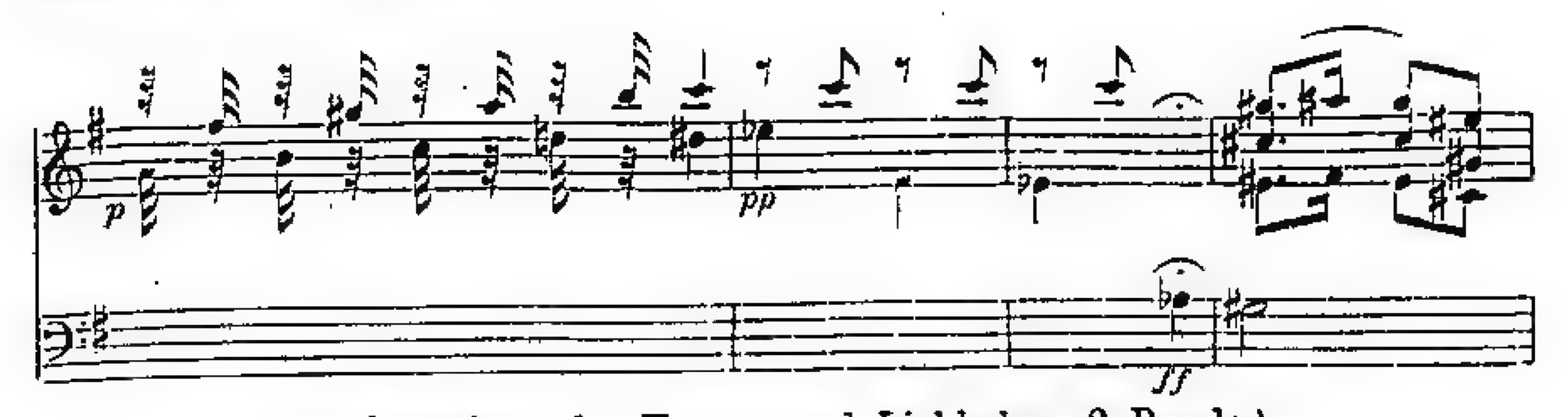
(*T. d. P.* I R. 2. Sonate.)

Im nächsten Beispiel entspricht dem jähen harmonischen Schritt auch der plötzliche Wechsel zwischen Forte und Piano:



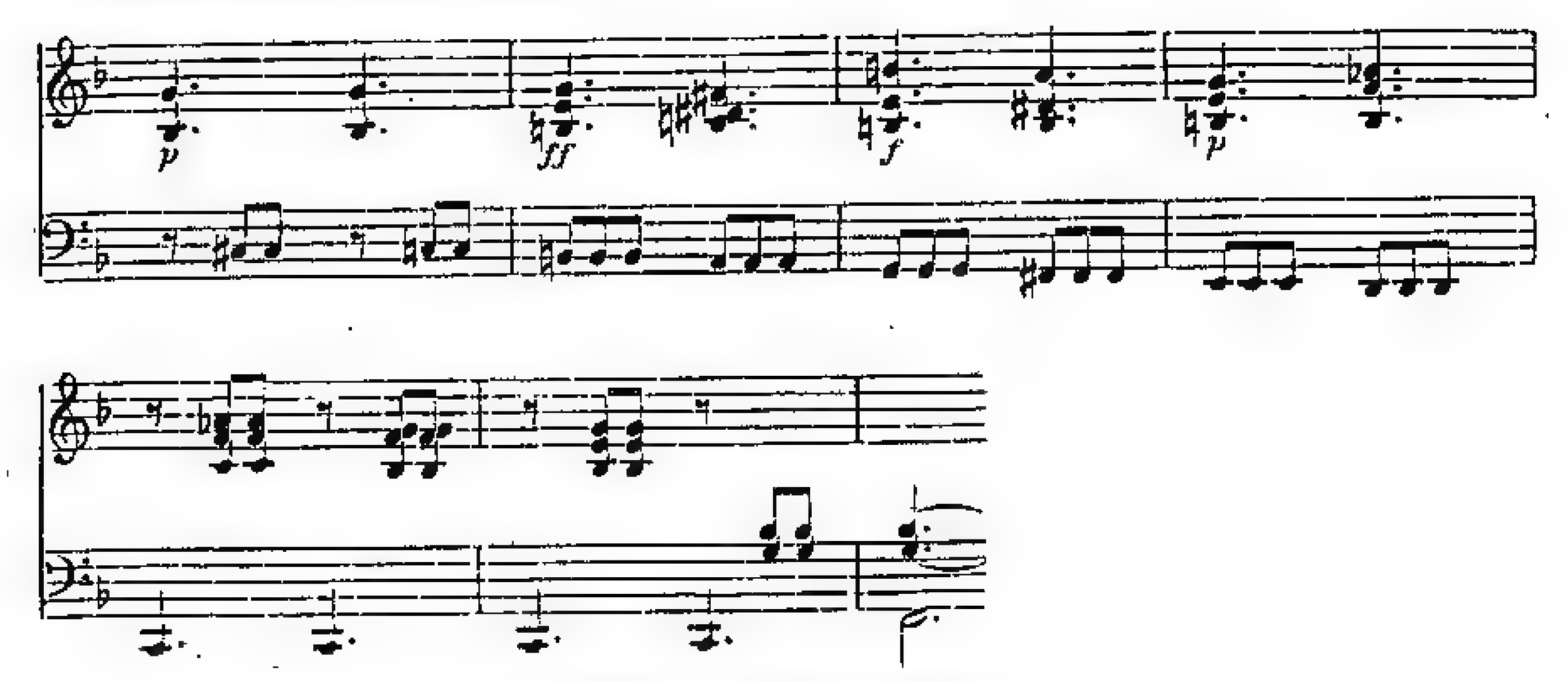
(*T. d. P.* VI R. 6. Sonate.)

ebenso in dem folgenden:



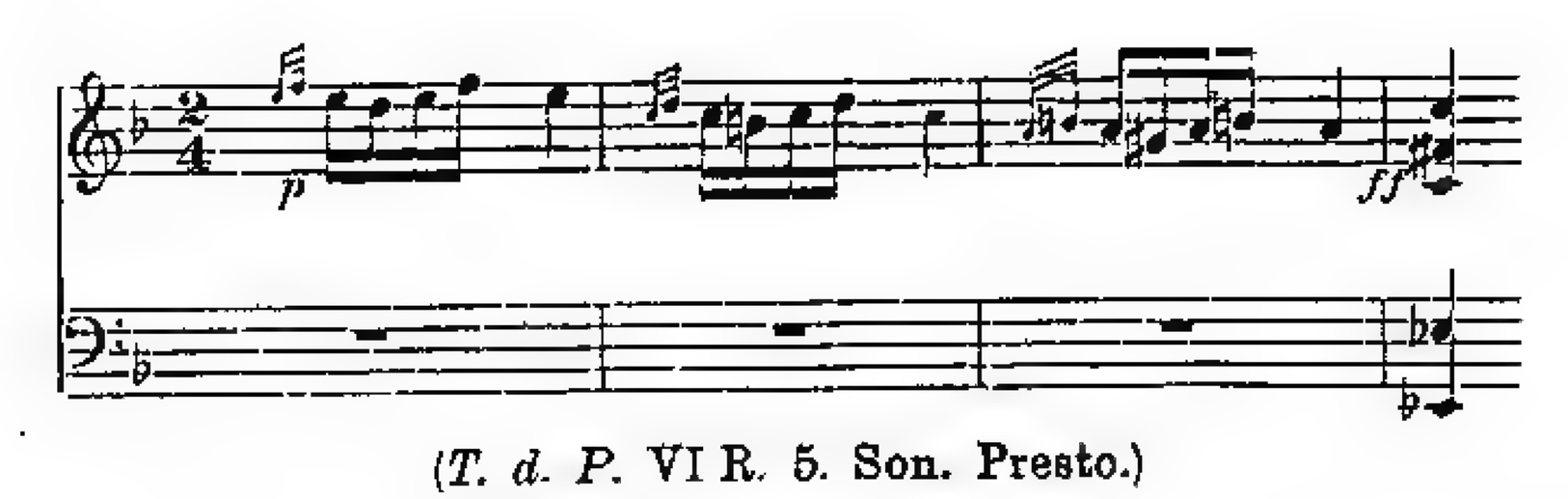
(III. Sammlung für Kenner und Liebhaber; 2. Rondo.)

In dem nächsten Beispiel:



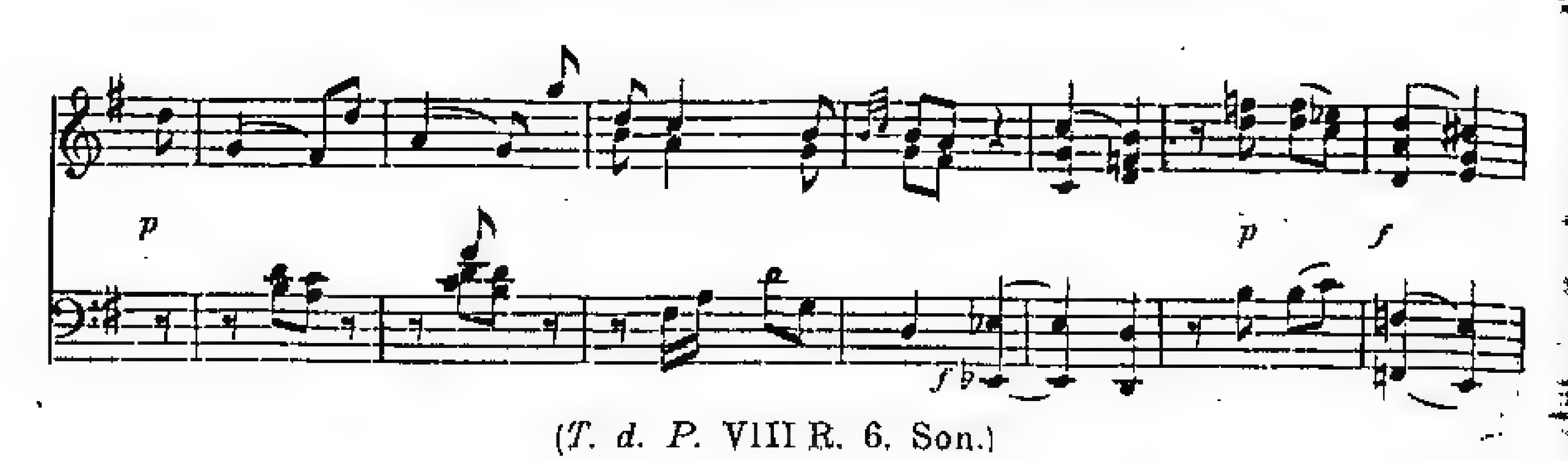
(*T. d. P.* VI R. 5. Sonate)

beachte man, wie dem weitgehendsten harmonischen Schritt (F V—e I $\frac{4}{3}$) auch die weitgehendste dynamische Kontrastierung (*p*—*ff*) entspricht, und dann das allmähliche Wiedereinlenken in die Ausgangstonart auch von einem allmählichen Abnehmen vom *ff* bis zum *pp* begleitet wird. Auch die beiden folgenden Beispiele zeigen die Unterstützung des harmonischen Kontrasts durch den dynamischen:



(*T. d. P.* VI R. 5. Son. Presto.)

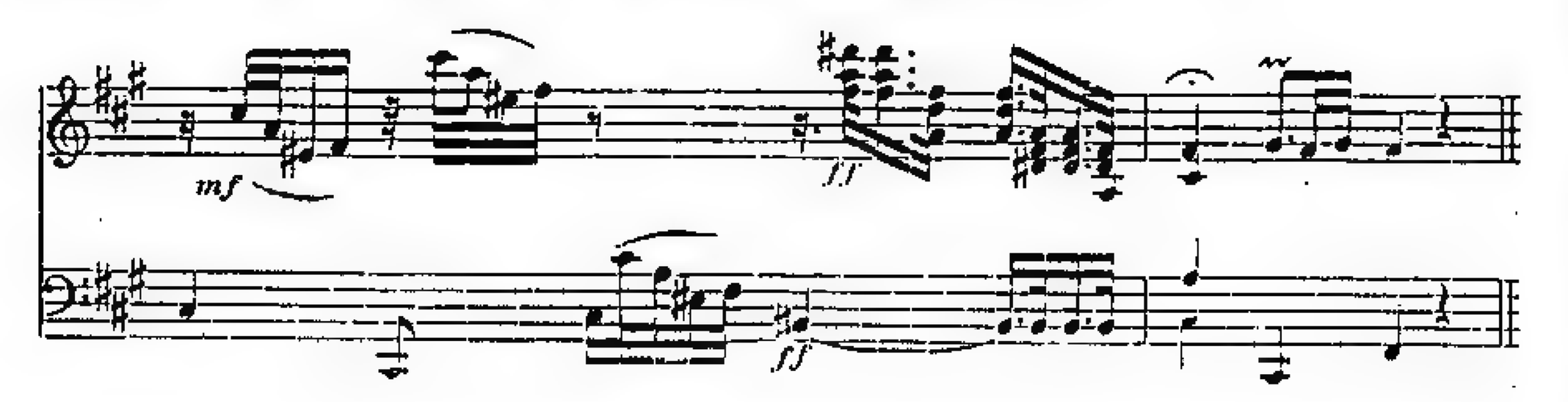
Man beachte, wie hier noch der Kontrast in der Bewegung und im Klaviersatz hinzutritt.



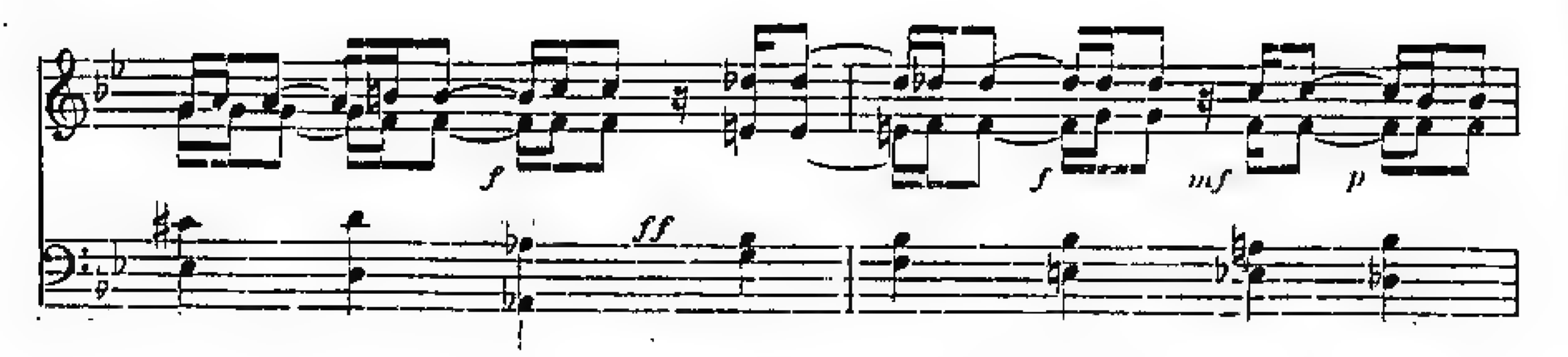
(*T. d. P.* VIII R. 6. Son.)

Von diesem Beispiele gilt dasselbe wie von dem vorigen, es tritt aber noch die plötzliche auffällige Betonung des schlechten Taktteils hinzu.

Die nächsten Beispiele sollen die oben hervorgehobene Ausnützung der Dissonanz als Ausdrucksmittel zeigen. Am deutlichsten tritt dies hervor in der Behandlung des verminderten Septakkordes, der hier zum ersten Male — in der Geschichte der Sonate — sichtlich als harmonischer Höhepunkt schmerzlichen Ausdrucks empfunden wird, eine musikalische Symbolik, die für die ganze Periode der Wiener Klassiker überaus charakteristisch ist und am deutlichsten hervortritt an jener Stelle der »Zauberflöte«, wo der im Textbuch verlangte »schreckliche Akkord« durch den verminderten Septakkord dargestellt wird. Daß er von Ph. E. Bach schon in diesem Sinne empfunden wurde, läßt sich rein äußerlich dadurch nachweisen, daß in manchen Sätzen mit dem in dem betreffenden Satze das einzige Mal vorkommenden verminderten Septakkord auch das einzige Fortissimo zusammenfällt. Man vergleiche, um sich davon zu überzeugen, etwa den ersten Satz der *F-moll* Sonate der dritten Sammlung für Kenner und Liebhaber und den zweiten Satz (*poco adagio*) der vierten Sonate der ersten Sammlung für Kenner und Liebhaber, dessen Schluß hier überdies wiedergegeben sei:

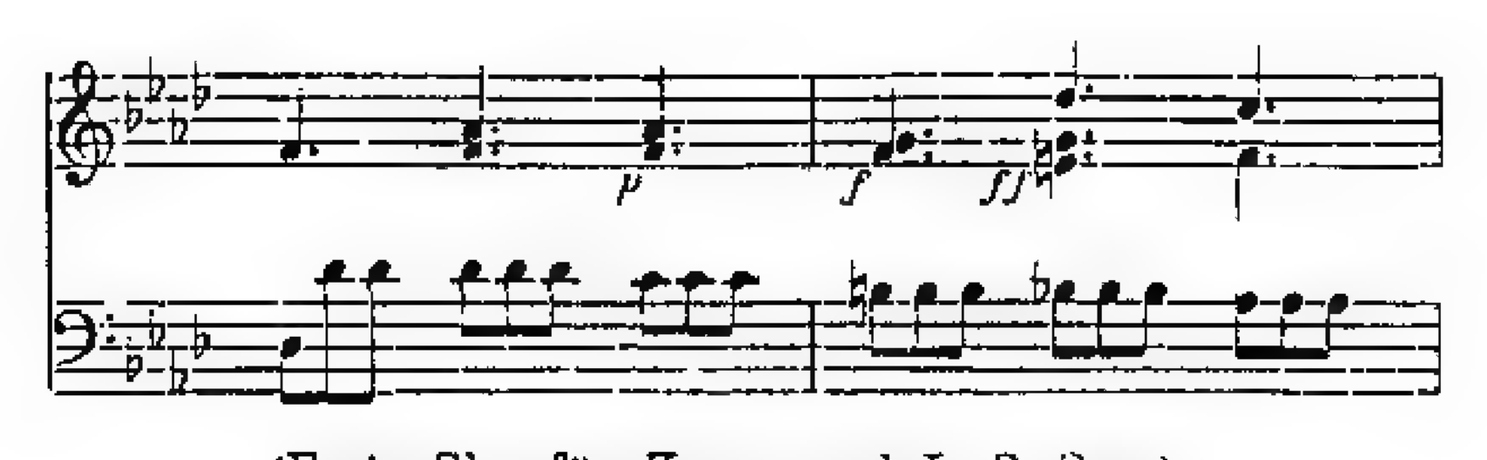


Auch in den beiden nächsten Beispielen wird der verminderte Septakkord durch die Dynamik deutlich genug als harmonischer Höhepunkt gekennzeichnet:



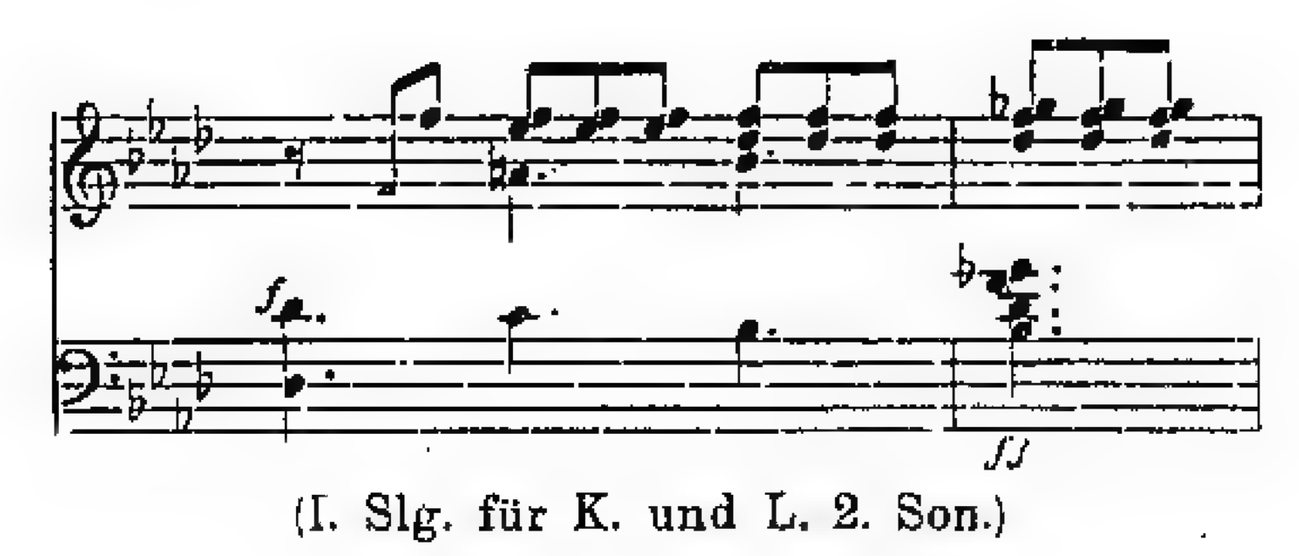
(*T. d. P.* VIII R. 6. Son.)

Man beachte, daß hier auch die melodische Linie zum verminderten Septakkord steigt und von ihm fällt.



(Erste Slg. für Kenn. und L. 2. Son.)

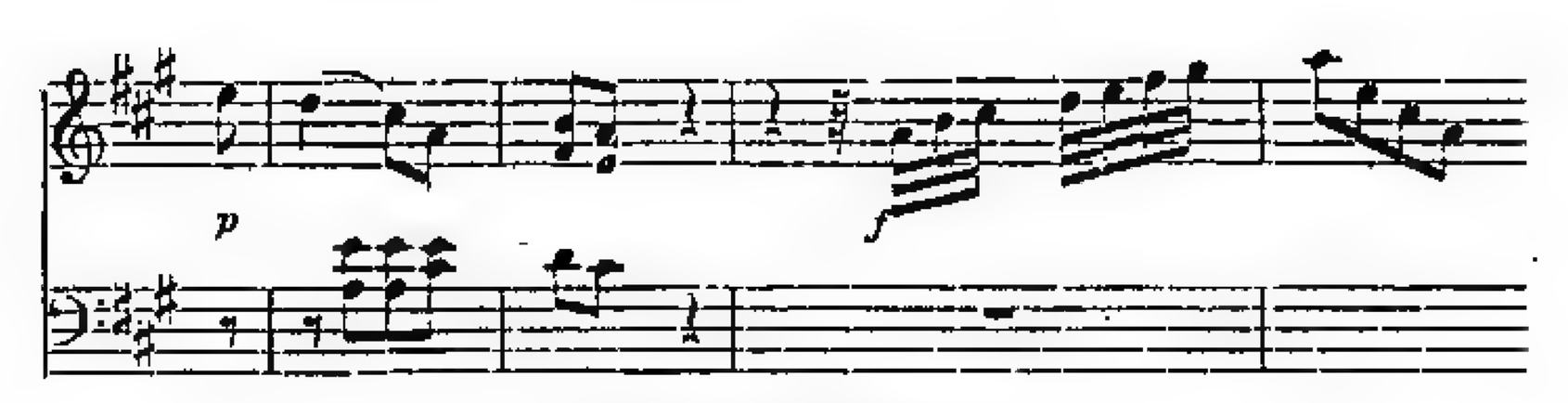
Auch hier fällt der melodische mit dem dynamischen und harmonischen Höhepunkt zusammen. Wie in den vorhergehenden Beispielen der verminderte Septakkord, so ist in dem folgenden:



(I. Slg. für K. und L. 2. Son.)

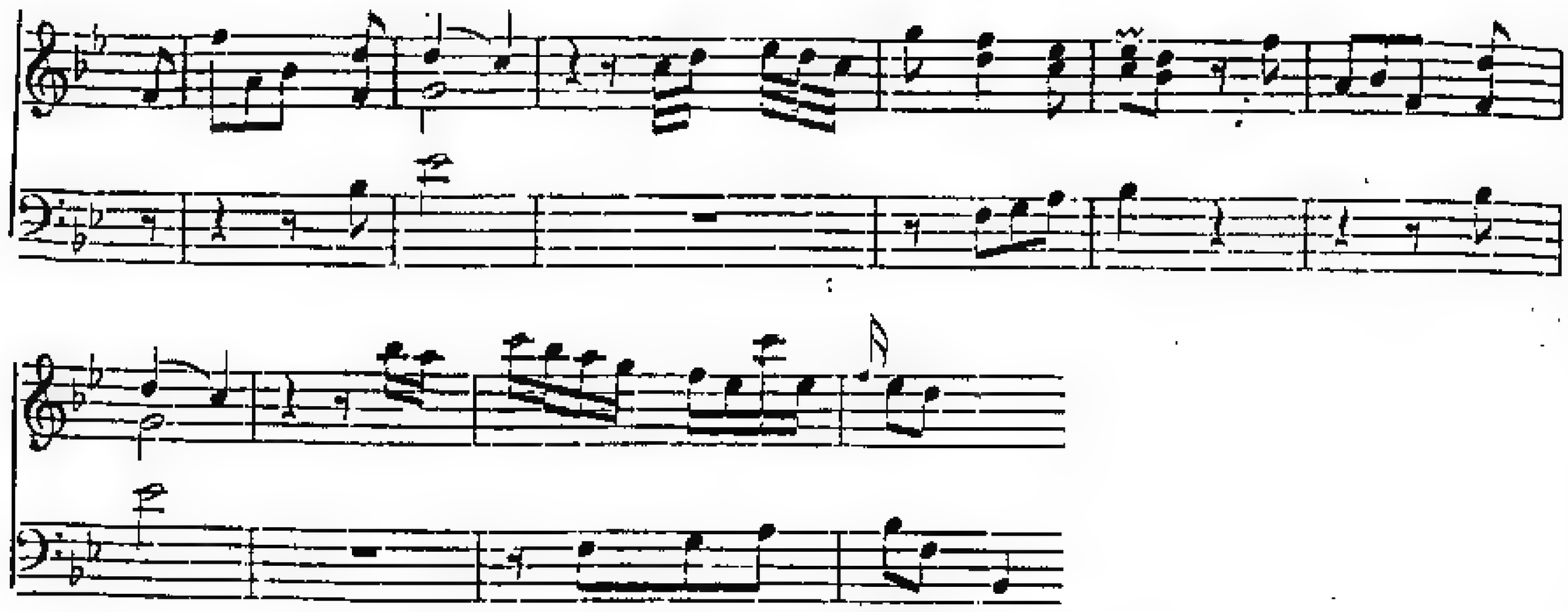
der stark dissonante Septakkord mit großer Septime der harmonische Höhepunkt.

Die nächsten Beispiele zeigen die oben hervorgehobene für Ph. E. Bach überaus charakteristische Ausnützung der Pause. In den beiden ersten ist die Pause ein wesentlicher Bestandteil der Melodie:



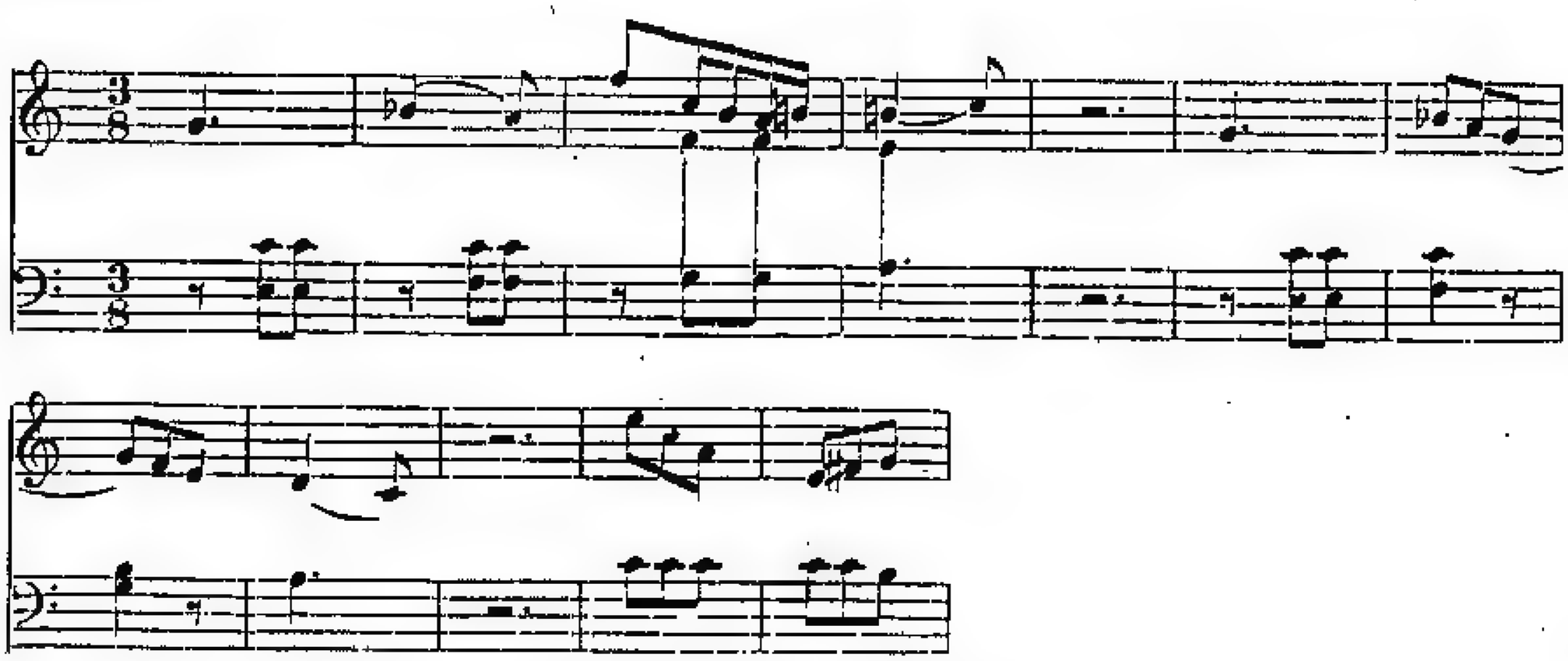
(*T. d. P.* I R. 6. Son.[1])

1) Warum angesichts so genialer Ausnützung der Pause, wie sie dieses Thema (NB. aus dem Jahre 1742!) zeigt und die außer bei Ph. E. Bach überhaupt nur bei Beethoven vorkommt, gerade Stamitz der Erfinder raffinierter Pausenwirkungen sein soll (Riemann, Beethoven und die Mannheimer), ist ganz unerfindlich!



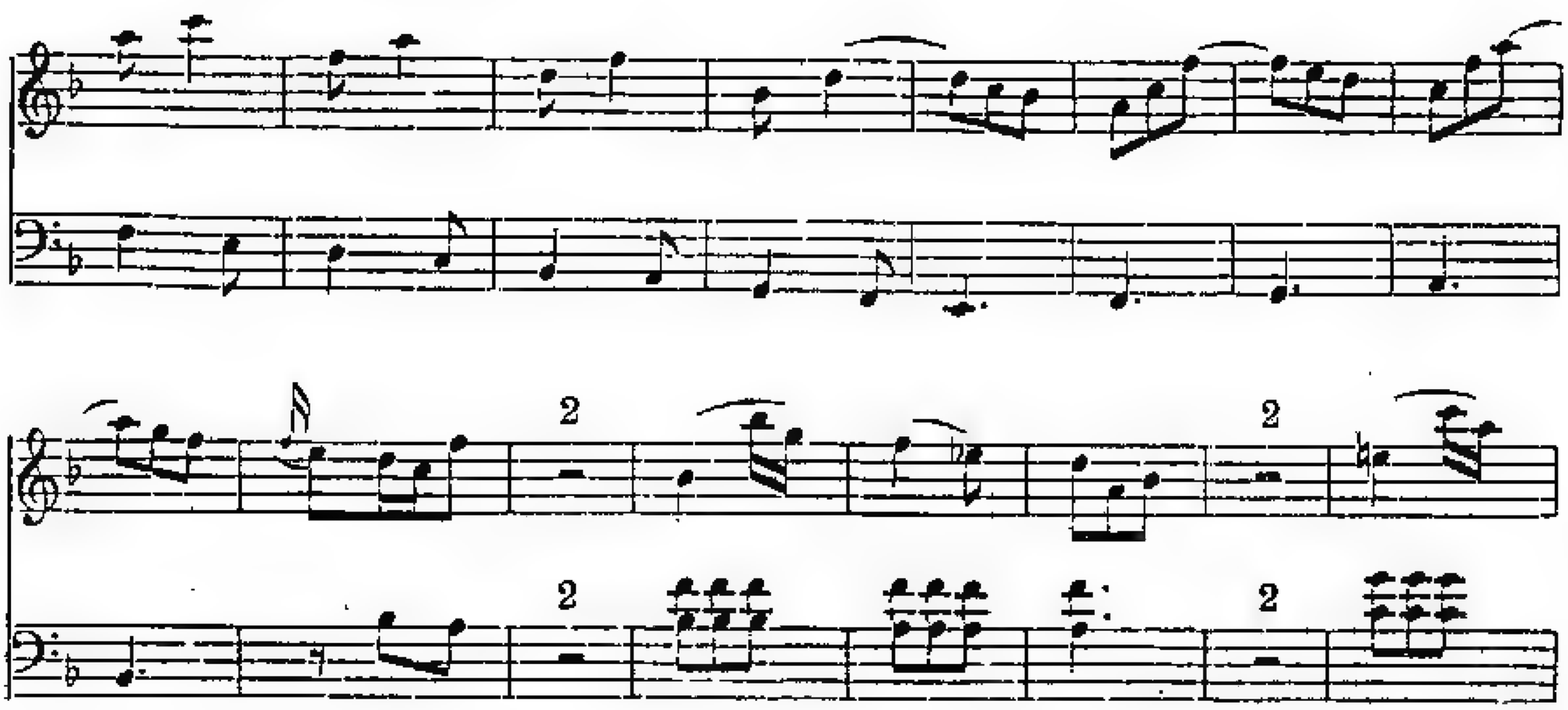
(4. Württemberg-Sonate letzter Satz.)

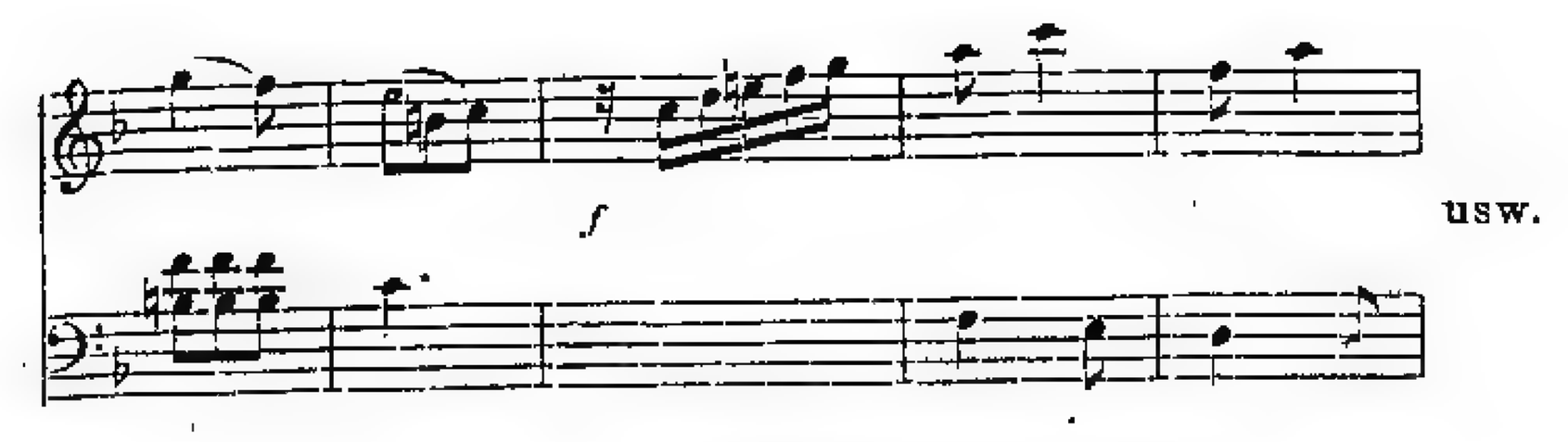
Das folgende Beispiel zeigt mutwillige Unterbrechungen des melodischen Flusses:



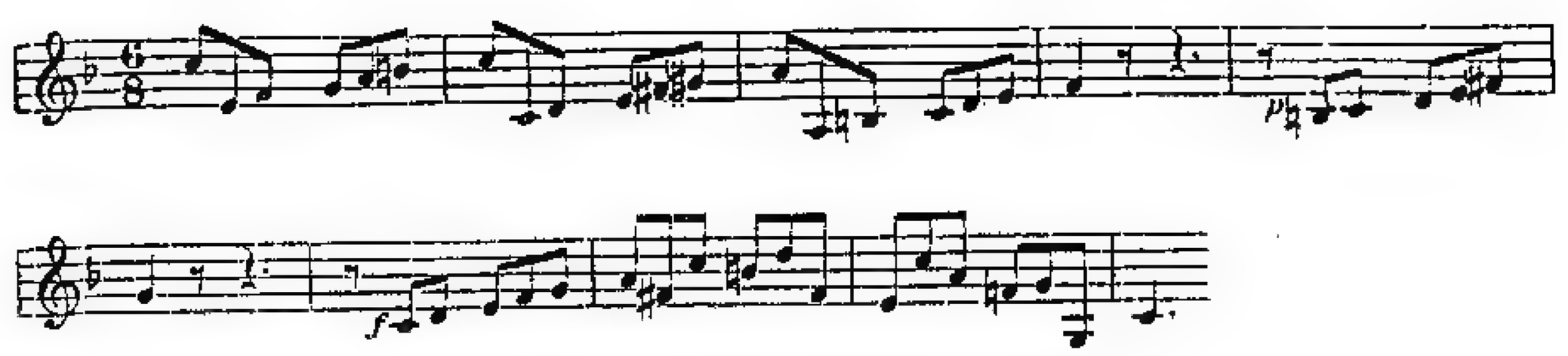
(*T. d. P.* I R. 5. Son. Andante.)

In den beiden nächsten:



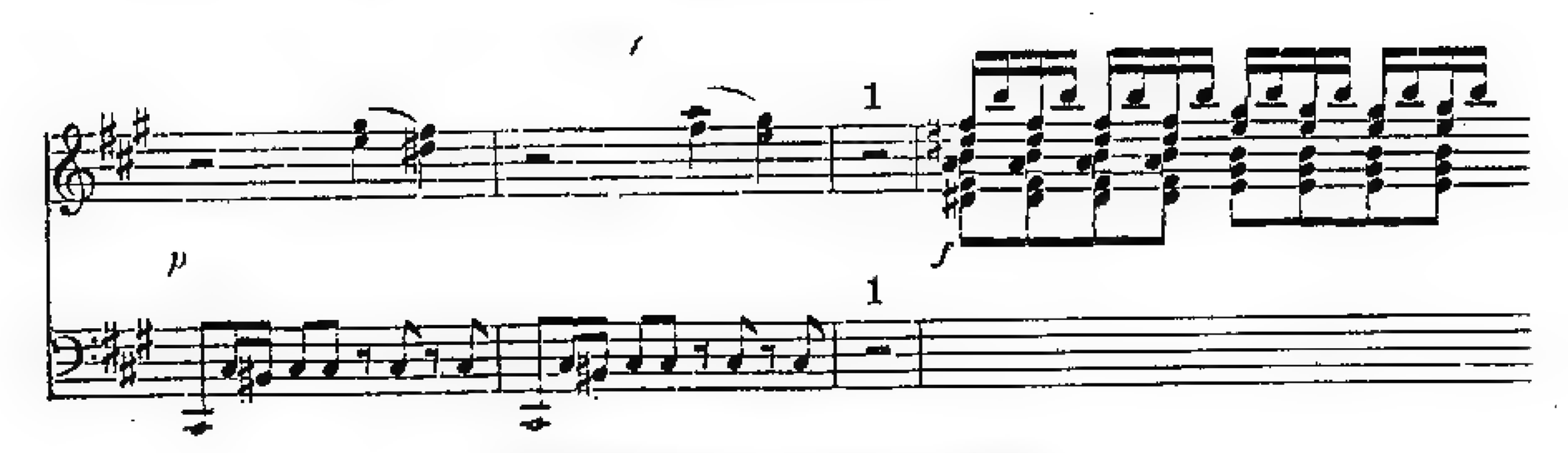


(*T. d. P.* III R. 6. Son.)

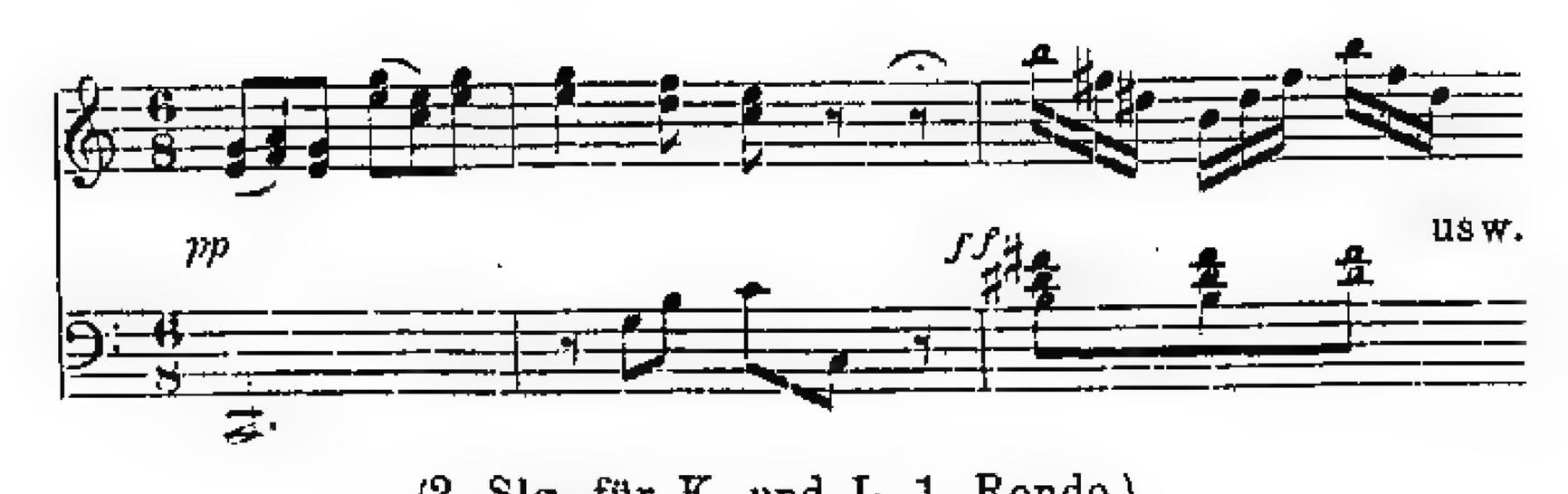


(*T. d. P.* VII R. 2. Son. Presto.)

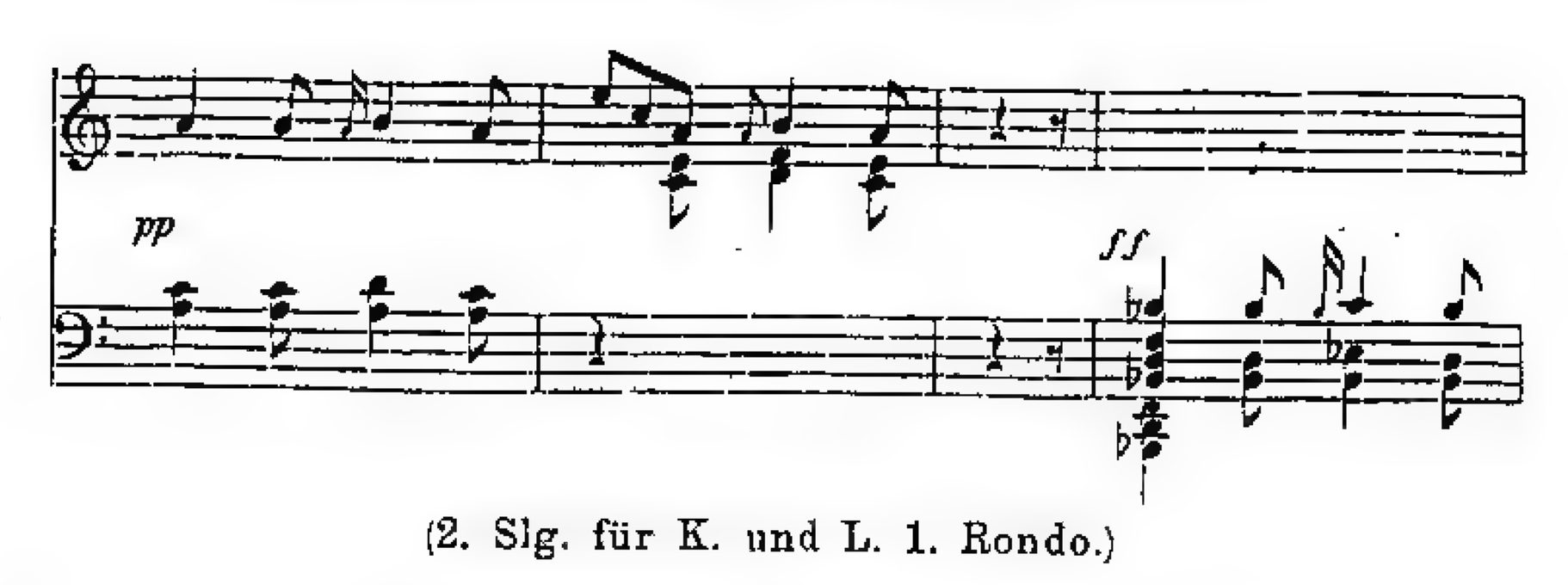
wird die Vorstellung des mehrmaligen Ausholens zum endgültigen Schluß erweckt, was noch durch den dynamischen Gegensatz verstärkt wird. Die Pause verbindet sich aber auch mit den andern Ausdrucksmitteln und dient speziell dazu, den harmonischen und den dynamischen Kontrast noch stärker hervortreten zu lassen; dies zeigen die drei nächsten Beispiele:



(1. Slg. für K. und L. 4. Son.)



(2. Slg. für K. und L. 1. Rondo.)

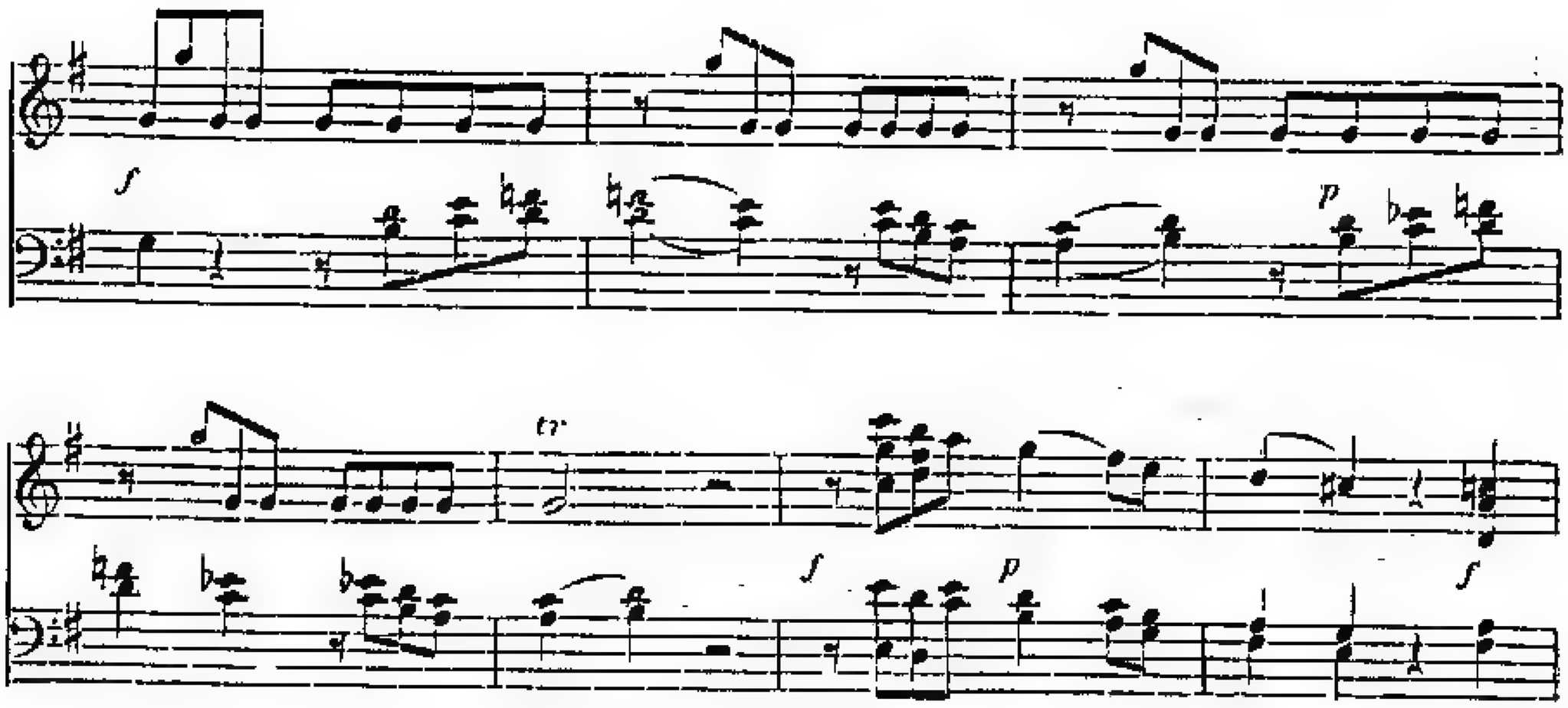


(2. Slg. für K. und L. 1. Rondo.)

Bei den ersten beiden Beispielen tritt noch der Gegensatz in der Bewegung, beim letzten der der Lage hinzu. Das in solchen Fällen deutlich hervortretende drastische Unterstreichen kühner, überraschender Wendungen durch das Zusammenwirken der äußersten Kontraste in Harmonik, Dynamik, Bewegung und Lage und das Hinzutreten der Pause läßt Ph. E. Bach auch in viel höherem Maße als bewußten musikalischen Revolutionär erscheinen, als die Symphoniker seiner Zeit; diese so auffallend hervortretende revolutionäre Tendenz ist es aber gerade, die auf die Wiener Klassiker in hohem Maße anregend wirken mußte. Bach hat übrigens selbst in einem Brief, in dem er sich über musikalische Erziehung ausspricht, deutlich genug dieses Bestreben als sein wesentliches Ziel betont:

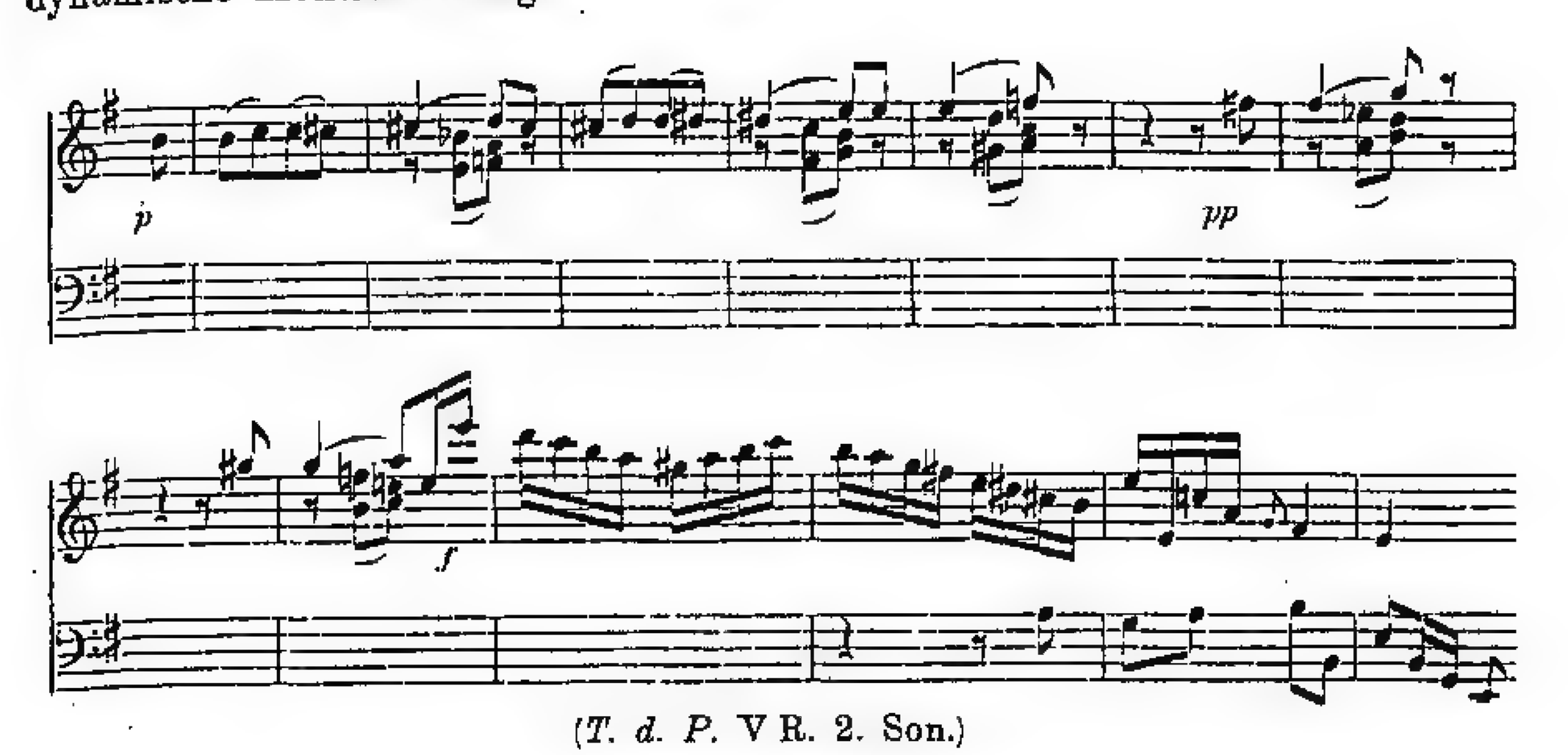
»Nach meiner Meinung, n. b. um Liebhaber zu bilden, könnten viele Dinge weg bleiben, die mancher Musikus nicht weiß, auch eben notwendig nicht wissen darf. Das Vornehmste, nämlich, das Analysieren, fehlt. Man nehme von aller Art von musikalischen Arbeiten wahrhafte Meisterstücke, zeige den Liebhabern das Schöne, das Gewagte, das Neue darin; man zeige zugleich, wenn dies alles nicht wäre, wie unbedeutend das Stück sein würde; ferner weise man die Fehler, die Fallbrücken, die vermieden sind, und besonders, inwiefern einer vom Ordinären abgeht und etwas wagen könne usw.«

Zum Schlusse folgen noch zwei Beispiele, die besonders deutlich das Zusammenwirken aller Faktoren zur Erzielung des eindringlichsten Ausdruckes zeigen.



(*T. d. P.* II R. 3. Son.)

Dieses Beispiel zeigt außer der eigenartigen Verwendung der Pause besonders gut die der Gegenüberstellung von Dur und Moll entsprechende dynamische Kontrastierung.



(*T. d. P.* V R. 2. Son.)

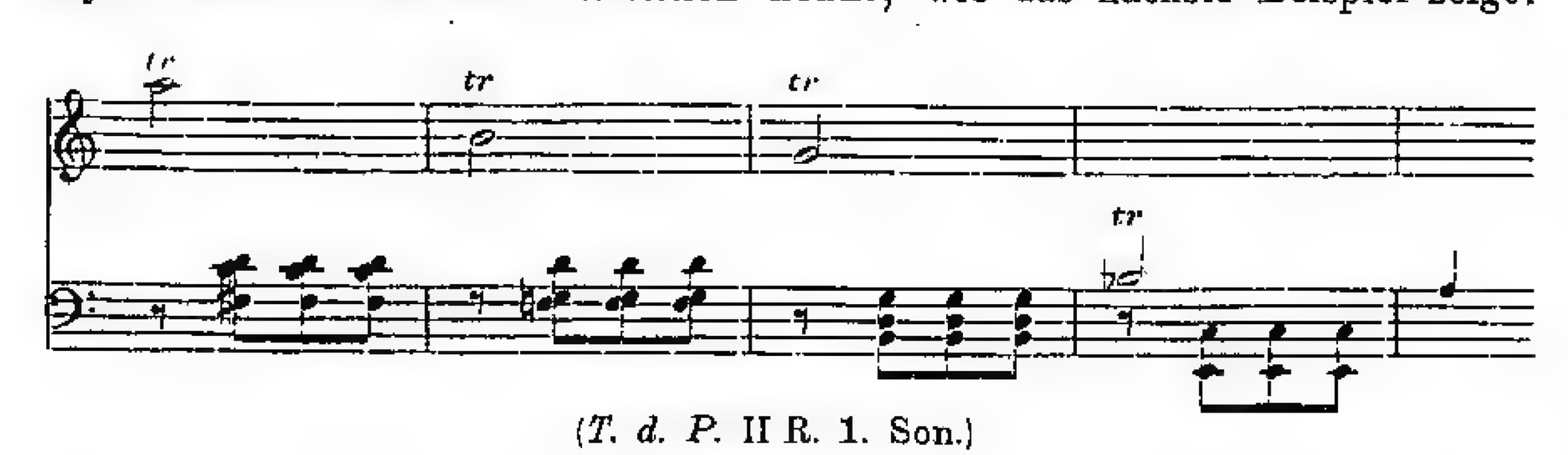
Man beachte, wie hier in der ersten Hälfte sozusagen das allmähliche Versagen des Atems in gleicher Weise durch die eingestreuten Pausen, wie durch das Abnehmen bis zum pp dargestellt wird, während in der zweiten Hälfte gleichsam mit wiedergewonnener Kraft die Melodie Forte in doppelt so rascher ununterbrochener Bewegung ihr Ziel erreicht. Der Eindruck der Unsicherheit im ersten Teil wird aber noch erhöht durch die durchaus chromatische Melodik, die von Halbton zu Halbton ziellos weiter schreitet, und die ebenso unbestimmten harmonischen Sequenzen, wogegen dann der zweite Teil durch die ausschließlich diatonische Melodik und die harmonische Bestimmtheit der Kadenz in den denkbar schärfsten entsprechenden Gegensatz tritt. Eine solche Prägnanz des Ausdrucks, welche durch das ganz gleichsinnige Zusammenwirken aller Mittel erreicht wird, kann nur einem wirklich großen Künstler gelingen, hierin zeigt sich am deutlichsten der Gegensatz zwischen Ph. E. Bach und den süddeutschen Symphonikern seiner Zeit, die bei aller Frische selten über eine gewisse Alltäglichkeit in der Diktion hinauskommen.

Sowie im allgemeinen Stilcharakter besonders in den eben angeführten Punkten, so zeigt sich auch in der Thematik oft eine gewisse Verwandtschaft mit den Wiener Klassikern. Wenn ihre Melodik auch zweifellos, wie schon oben betont, in erster Linie in der der Wiener und Mannheimer Symphoniker wurzelt, so ist sie zweifellos von Ph. E. Bach doch nicht ganz unbeeinflußt geblieben. Seine reiche Phantasie, die sich wie im Kleinen in starken Kontrasten, so im Großen in dem eigenartigen Stimmungscharakter mancher Sätze äußert, und sein warmer Ausdruck, der dem melodischen Detail einen persönlichen Charakter verleiht, dürften auf die Wiener Klassiker tiefen Eindruck gemacht haben. Kaum zu bezweifeln ist dies speziell von Beethoven, der ja auch als Norddeutscher zu Ph. E. Bach in näherer Beziehung stand als seine Wiener Vorgänger. Aber auch bei Haydn und Mozart dürfte sich eine Beeinflussung in thematischer Hinsicht konstatieren lassen.

Es ist natürlich nicht leicht an eklatanten Beispielen die Beeinflussung jedes einzelnen dieser drei Meister gesondert aufzuweisen, denn es ist ja

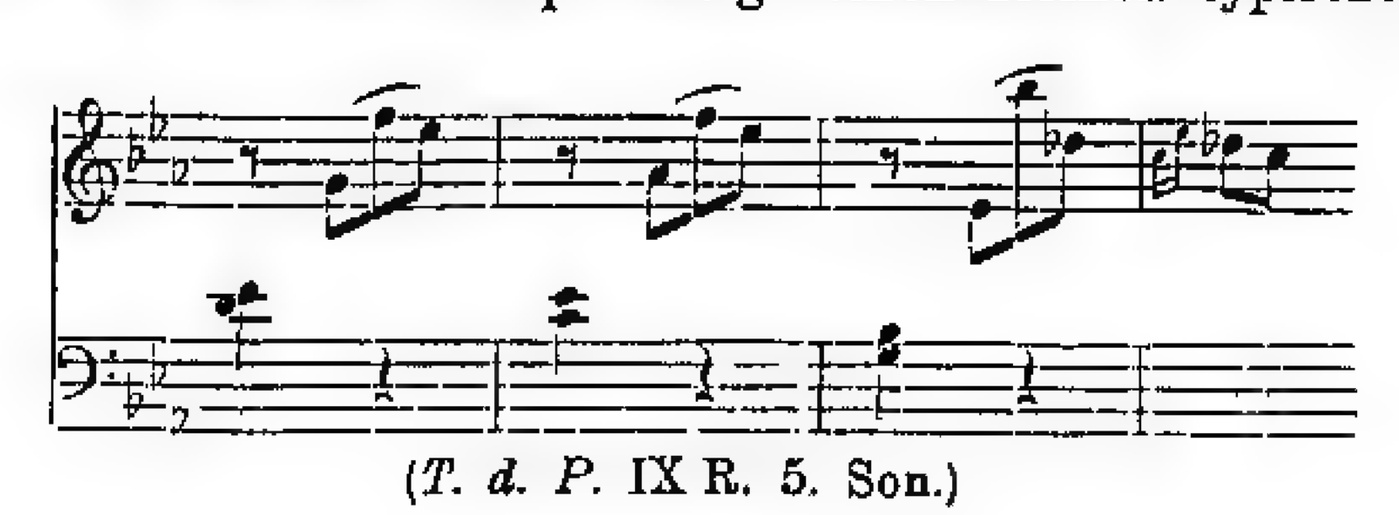
selbstverständlich, daß die Thematik Ph. E. Bach's einen einheitlichen Charakter trägt und die Einwirkung auf drei verschiedene so ganz selbständige Persönlichkeiten, wie Haydn, Mozart und Beethoven, vor allem daraus hervorgeht, daß in vielen seiner Einfälle ein den Gesamtcharakter der Melodiebildung der Wiener Schule vorausahnender Zug zu finden ist. Andererseits ist nicht zu übersehen, daß jeder von den drei Vollendern seines Werks eine starke lokale und persönliche Eigenart besaß, die sich auch den Nachahmungen ihres Vorbilds aufprägte.

Der junge Haydn erstand ein Heft Bach'scher Klaviersonaten (entweder die 1742 erschienene Sammlung, die Friedrich dem Großen gewidmet ist, oder die Württemberg Sonaten vom Jahre 1744) und Bach's »Versuch über die wahre Art, das Klavier zu spielen«, dem 6 Sonaten beigegeben waren, und war, wie er selbst genug oft erzählte, ganz erfüllt von diesen Schöpfungen [1]). Auf ihn wirkte ganz besonders ein in vielen Sätzen dieser Sonaten zum erstenmal sich äußernder Übermut, der die Grenzen des Althergebrachten zu sprengen sucht und sich im Detail namentlich durch drastische dynamische Kontrastierung, große Intervallsprünge, eigensinnige Unterbrechungen durch Pausen, harmonische und rhythmische Freiheiten kundgibt. Die meisten dieser Punkte wurden ja schon oben einer eingehenden Erörterung unterzogen. Es erübrigt nur hier vielleicht noch besonders darauf hinzuweisen, daß Bach auch schon die Verwertung von großen Intervallsprüngen ganz in Haydn's Art zu komischen Effekten kennt, wie das nächste Beispiel zeigt:



(*T. d. P.* II R. 1. Son.)

daß er aber auch den Umfang eine Oktave überschreitender Intervalle als natürliche Steigerung des melodischen Ausdrucks auftreten läßt, ein Moment, das allerdings mehr für seine spezielle Verwandtschaft mit Beethoven ins Gewicht fällt. Das nächste Beispiel zeigt einen solchen typischen Fall:



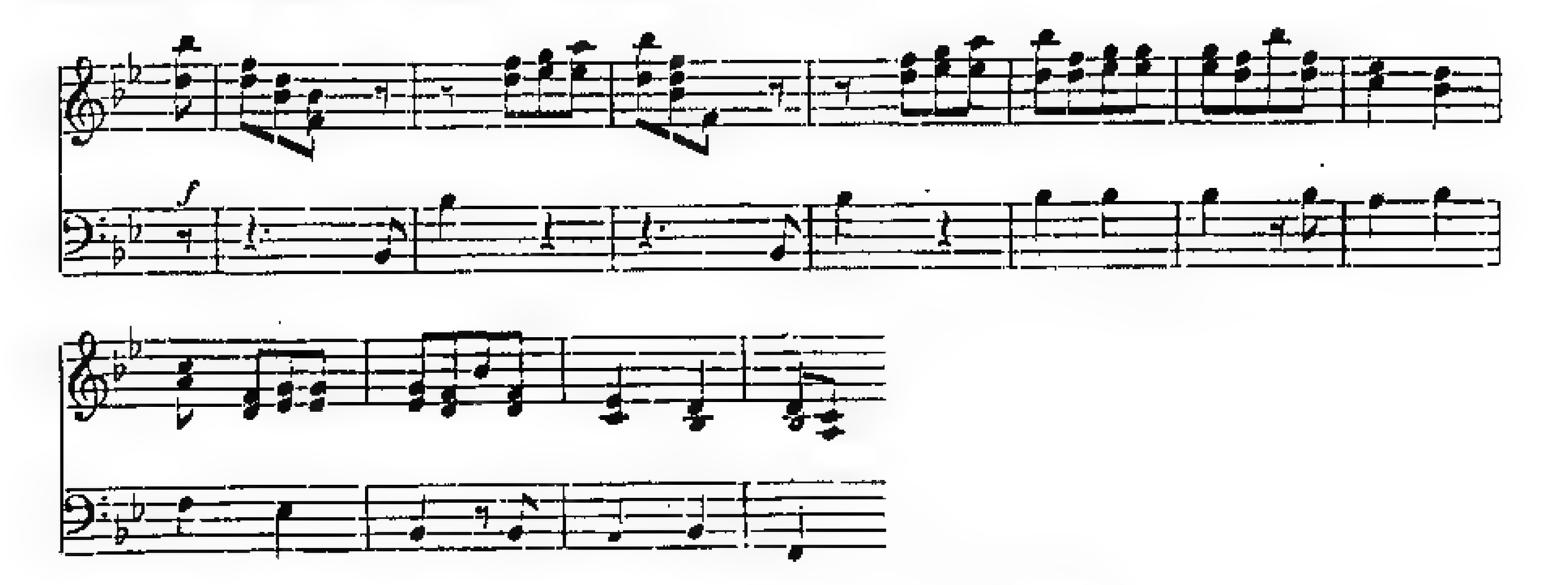
(*T. d. P.* IX R. 5. Son.)

Treffend charakterisiert schon Rochlitz [2]) in Bach's eigenartigem Wesen die mit Haydn besonders verwandten Züge:

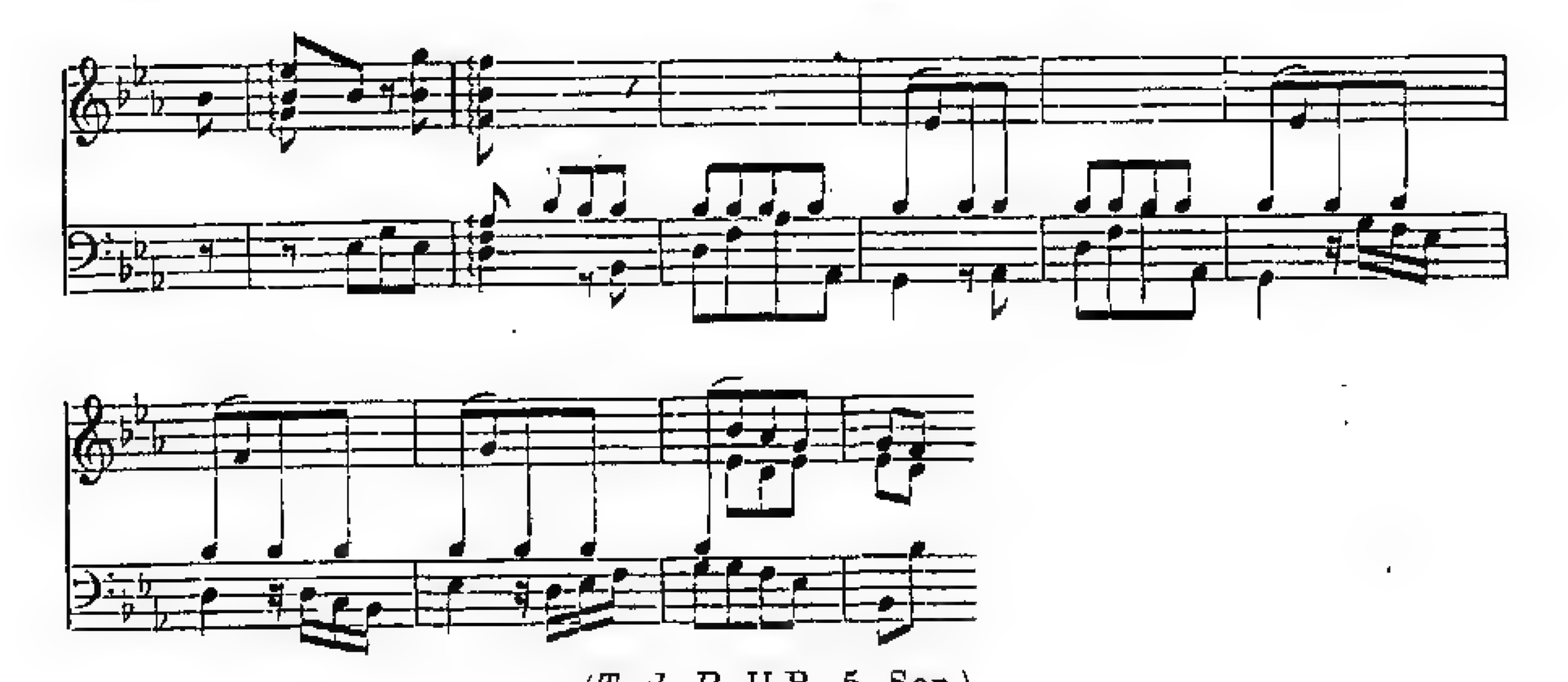
1) Pohl, Haydn I. Seite 132 ff.
2) Rochlitz, Für Freunde der Tonkunst IV. B. S. 195.

»Ein leichtes Blut, ein aufgeweckter, rasch umgreifender Sinn, ein Hang zum Mutwillen und wunderlichen Streichen, ein leicht aufgereiztes, darum oft wandelbares Wesen — alles das ohne Oberflächlichkeit, selbst ohne bemerkbaren Nachteil für das Höhere und Tiefere in ihm: das ungefähr war es, was ihn als erwachsenen Knaben und als Jüngling auszeichnete .... und dies war es wohl auch eigentlich, was Vater Haydn meinte, wenn, weshalb und worin er ihn gewissermaßen als seinen Lehrer betrachtete.« [1])

Das was Haydn anzog, lag also mehr im Charakter ganzer Sätze und läßt sich daher schwer mit Notenbeispielen demonstrieren. Doch kann man sich leicht eine Vorstellung von diesem Charakter machen, wenn man etwa die letzten zwei Sätze der 4. und 5. Württembergsonate und der 2. Sonate aus der Sammlung vom Jahre 1742 durchspielt. Übrigens trägt schon das Thema des eben zitierten Satzes:



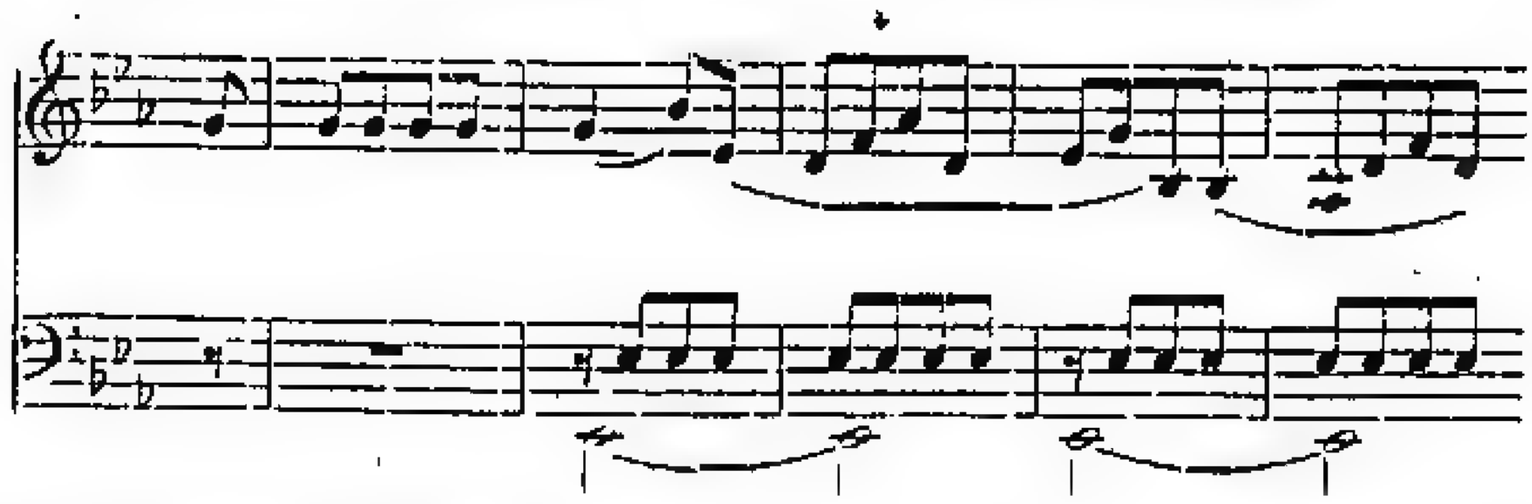
unleugbar Haydn'schen Charakter, ebenso das folgende:



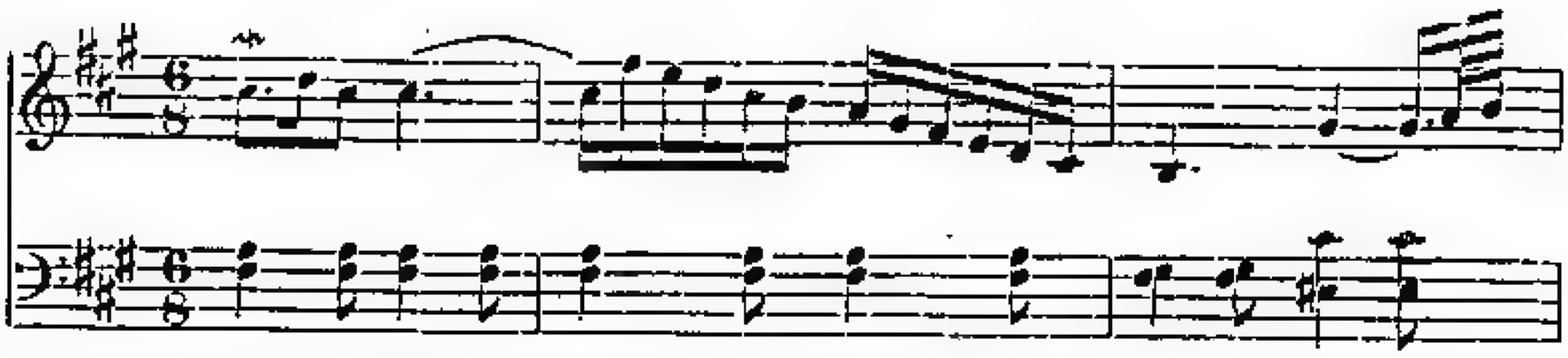
(*T. d. P.* II R. 5. Son.)

das an das Thema des letzten Satzes der *Es*-dur-Sonate von Haydn (Peters I, 1) erinnert:

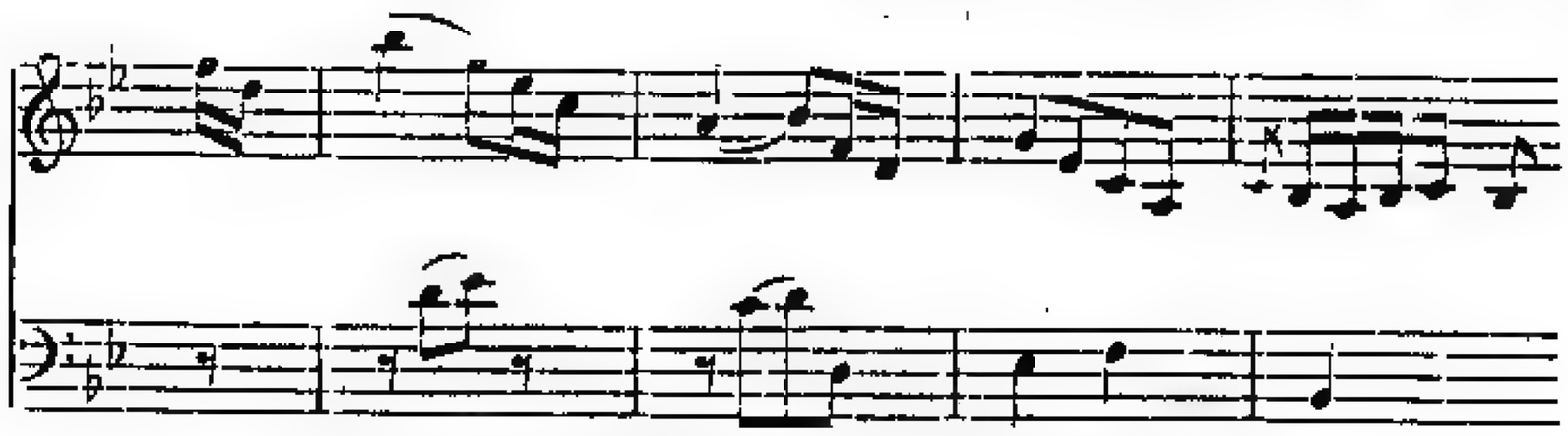
1) Bitter (S. 44) sagt geradezu: »Er hatte zugleich gewagt, den Humor in die Musik einzuführen«, den Humor also, der ja der in die Augen springende Grundzug von Haydn's Wesen ist!



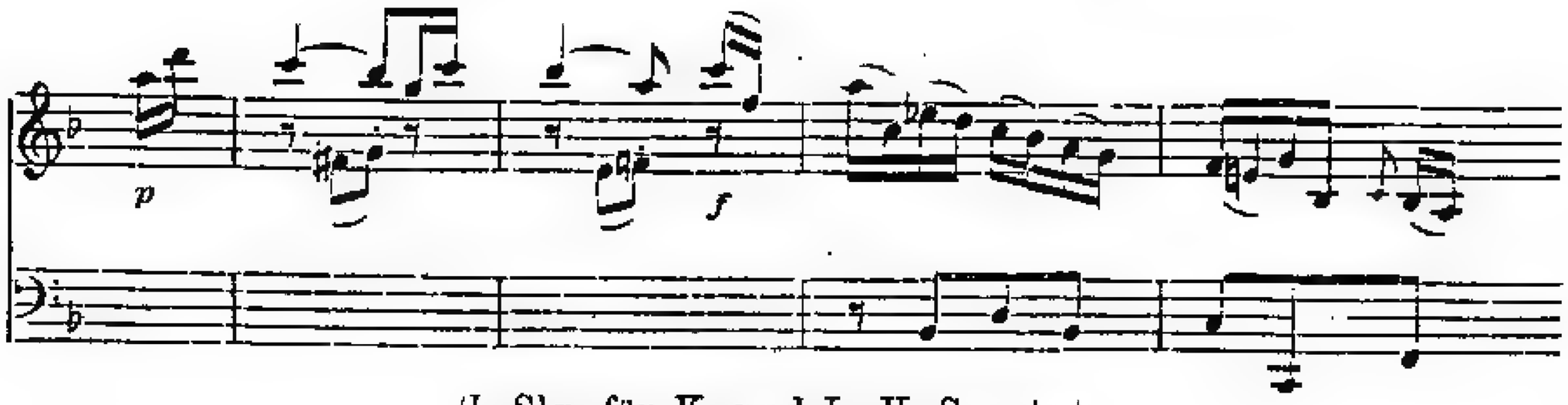
Besonders hervorgehoben sei überdies das *Allegro siciliano e scherzando* aus der 3. Sonate der X. Slg. des *T. d. P*[1]). Das überaus duftige Sätzchen — es beginnt:



zeigt so recht die Bach eigene, bis dahin unerhörte Freiheit der Gestaltung und gemahnt in seiner eigenartigen, meisterhaft festgehaltenen Stimmung sogar an die Romantiker. Auffallend ist, daß die beiden folgenden Themen:



(IV. Slg. für K. und L. III. Rondo.)



(I. Slg. für K. und L. V. Sonate.)

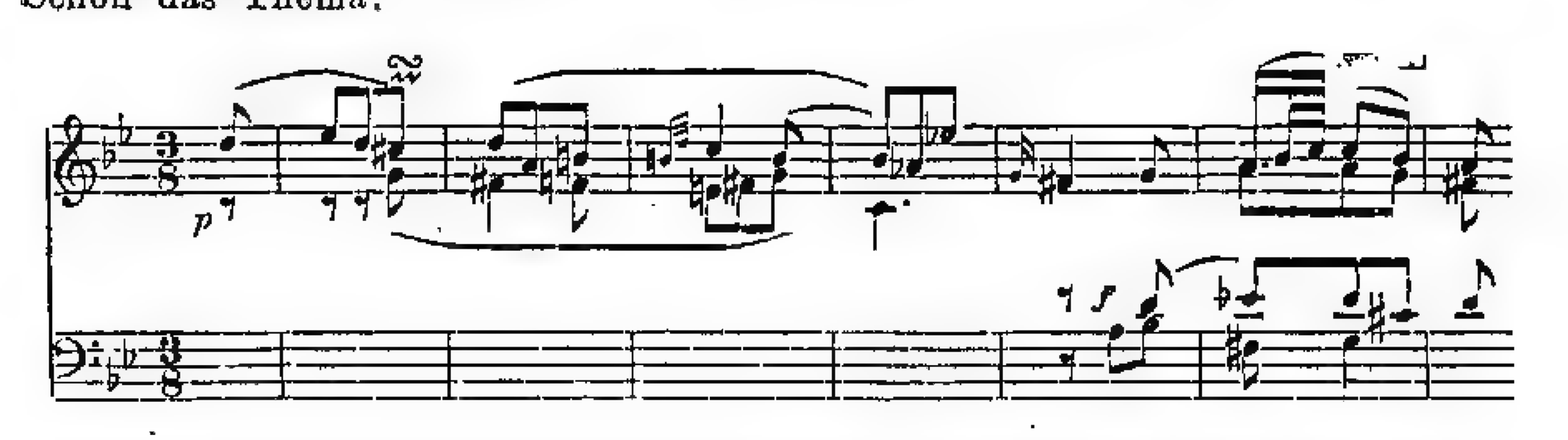
zweifellos Haydn'sche Züge tragen; da jedoch das eine von ihnen aus dem Jahre 1772, das andere aus dem Jahre 1779 stammt, könnte hieraus eher auf eine spätere Beeinflussung Ph. E. Bach's durch Haydn geschlossen werden. Es dürfte also hier vielleicht eine ähnliche Wechselwirkung stattgefunden haben, wie zwischen Haydn und Mozart.

---

1) Die Sonate ist nach Wotquenne's thematischem Verzeichnis die vierte von jenen sechs Sonaten, die der ersten Auflage des Versuches über die wahre Art das Klavier zu spielen, beigegeben waren, ist daher im Jahre 1753 erschienen und nicht wie im *T. d. P.* fälschlich angegeben 1787. Haydn hat sie also zweifellos gekannt.

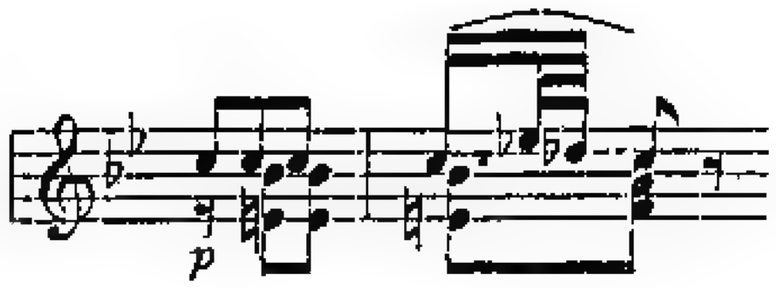
Dagegen scheint die Annahme Riemann's[1]), daß Bach auch als Haydn's Vorläufer im Quartettstil anzusehen ist, nicht hinreichend begründet. Denn wenn auch, wie Riemann meint, die Tatsache, daß die von ihm entdeckten zwei Streichquartette, auf die sich seine Behauptung stützt, erst im Jahre 1773 erschienen, nicht unbedingt gegen eine Beeinflussung Haydn's spricht, so doch der nicht zu leugnende Umstand, daß diese im Jahre 1773 erschienenen Quartette einen viel primitiveren, allzusehr mit Unisonfiguren und arpeggierten Akkorden durchsetzten Stil tragen, als die im Jahre 1769 erschienene Quartettserie Haydn's. Haydn's Quartettstil ist vielmehr zweifellos aus Wiener Boden erwachsen, und als sein unmittelbarer Vorläufer ist wahrscheinlich Josef Startzer[2]) anzusehen, dessen um die Mitte des 18. Jahrh. erschienenen Divertimenti einen geradezu meisterhaften Quartettsatz aufweisen, der an den Mozart's gemahnt.

Bei Mozart wird der Einfluß Ph. E. Bach's mehr in den Hintergrund gedrängt durch den seines jüngsten Bruders, des «großen» Johann Christian Bach. Erst in jüngster Zeit hat besonders Riemann darauf aufmerksam gemacht, eine wie auffallende Verwandtschaft namentlich Christian Bach's Klavierkonzerte mit Mozart aufweisen, und in der Tat wird jeder von der Ähnlichkeit verblüfft sein, der etwa das *G*dur-Konzert[3]) durchspielt. Doch darf nicht übersehen werden, daß Christian Bach, drei Jahre später geboren als Haydn, selbst den Unterricht Ph. E. Bach's genoß und zweifellos auch aus dessen Werken viel als Grundlage für sein Schaffen aufnahm. Er vermittelt daher sozusagen bloß zwischen seinem ältesten Bruder und Mozart, und was dieser von ihm annahm, geht doch zu einem guten Teil auch auf Philipp Emanuel zurück. Übrigens hat Mozart zweifellos viel dem direkten Einfluß Philipp Emanuels zu verdanken, und zwar dürfte sein Verhältnis zu den beiden Brüdern am richtigsten so zu charakterisieren sein, daß im Gegensatz zu Haydn, der ja, wie oben angeführt, sich besonders durch Bach's Humor angezogen fühlte, Mozart gerade für seine schwermütigen Sätze bei Ph. E. Bach besondere Anregung fand, während ihm Christian Bach in der Aussprache heiterer Stimmungen vielleicht näher stand. Man findet in Philipp Emanuels Werken Sätze, die durchaus von jener weichen Schwermut getragen sind, die für Mozart mindestens ebenso charakteristisch ist, wie seine sonnige Heiterkeit. Als Muster eines solchen Satzes kann das überaus warme *Cantabile e mesto* aus der 2. Sonate der III. Sammlung für K. und L. gelten. Schon das Thema:

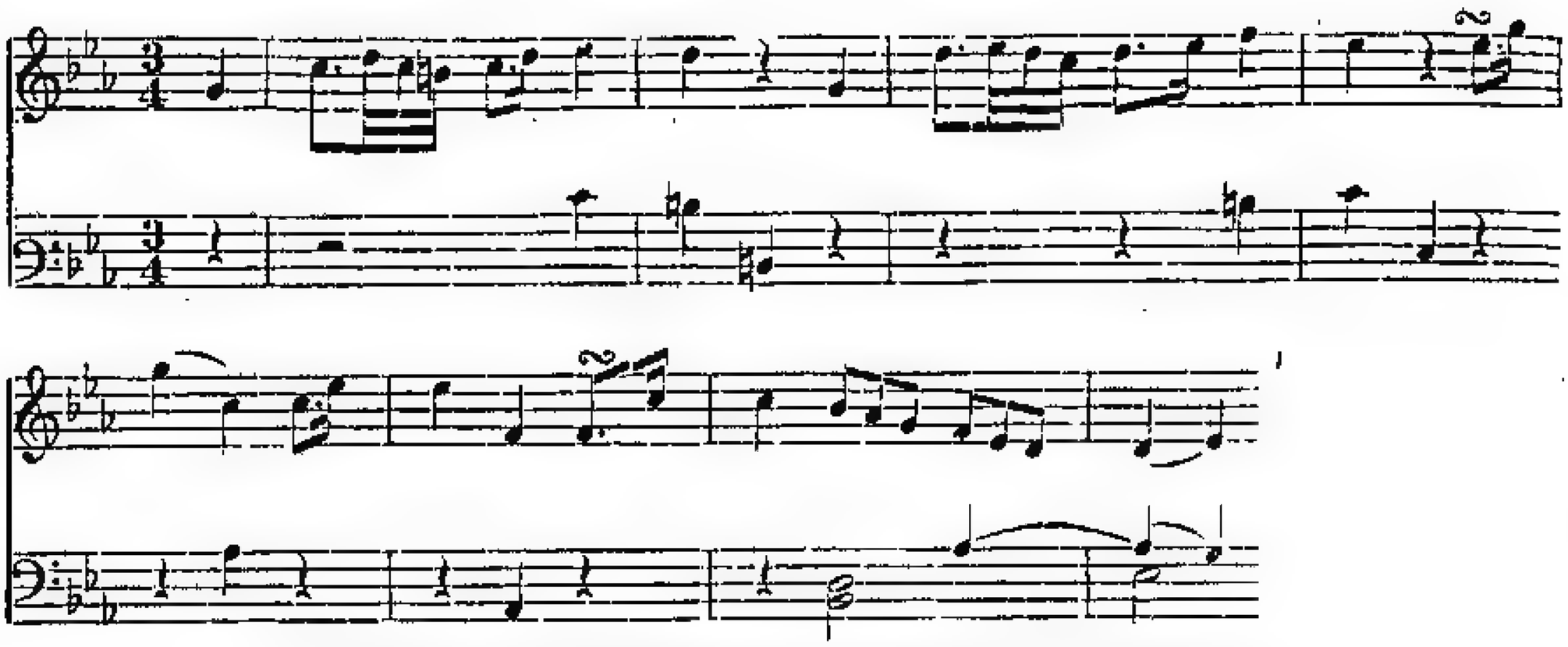


weist unverkennbar auf Mozart hin, ebenso Wendungen wie die folgende:

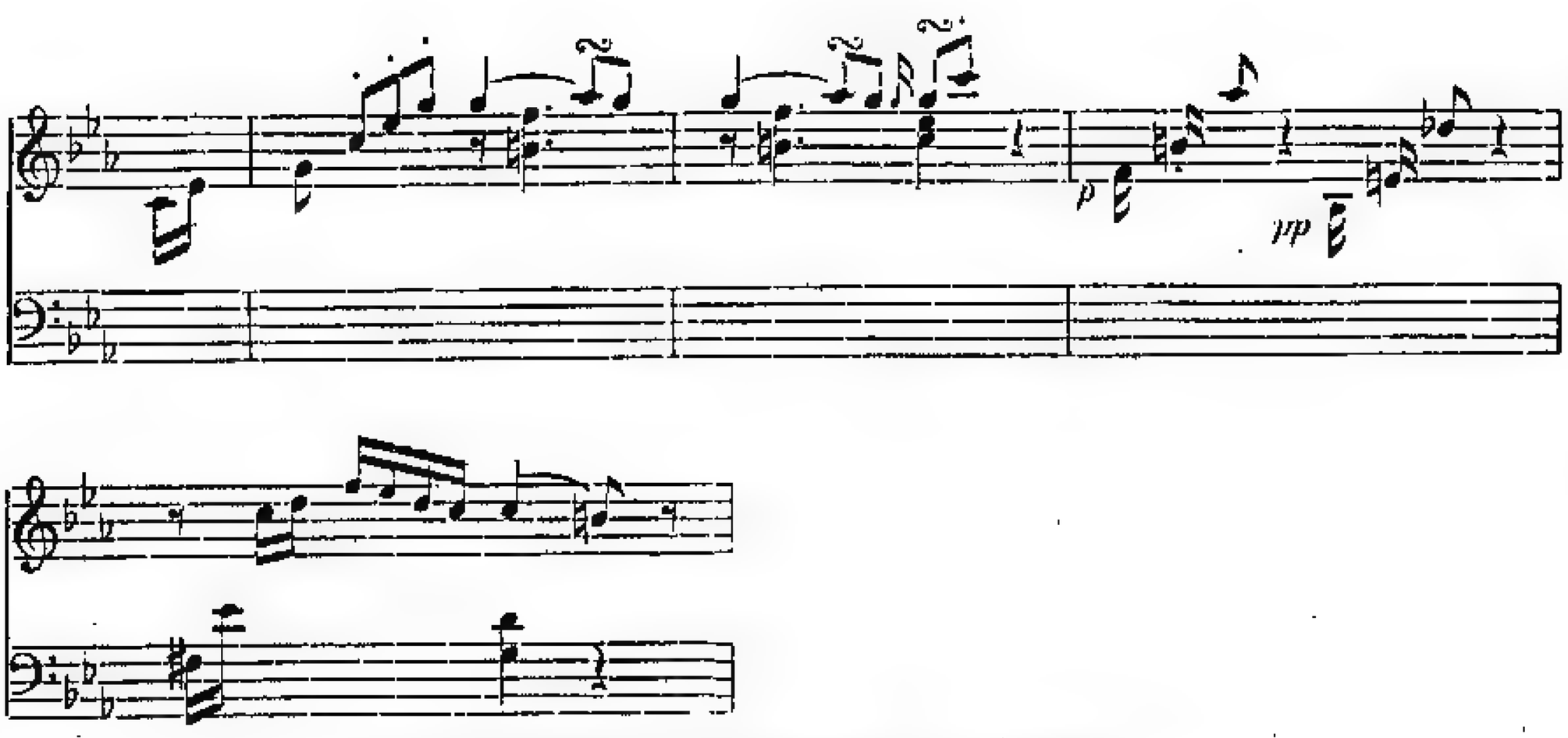
1) Riemann, Die Söhne Bach's in: Präludien und Studien III. Bd.
2) Vgl. die von Horwitz herausgegebenen 2 Divertimenti in den Dkm. d. Tk. i. Oestr.
3) Herausgegeben von Riemann bei Steingräber.



Der ganze Satz gemahnt in der Stimmung an Pamina's Arie «Ach ich fühl's, es ist verschwunden». In dieselbe Reihe gehören auch Themen, wie die folgenden:

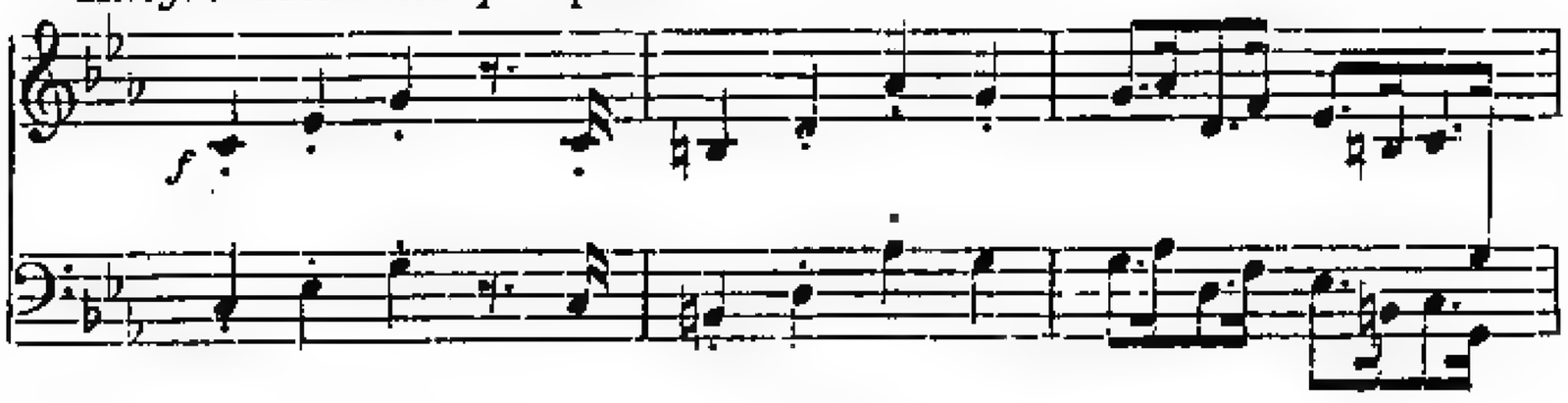


(Sonaten mit veränderten Reprisen, VI. Sonate.)



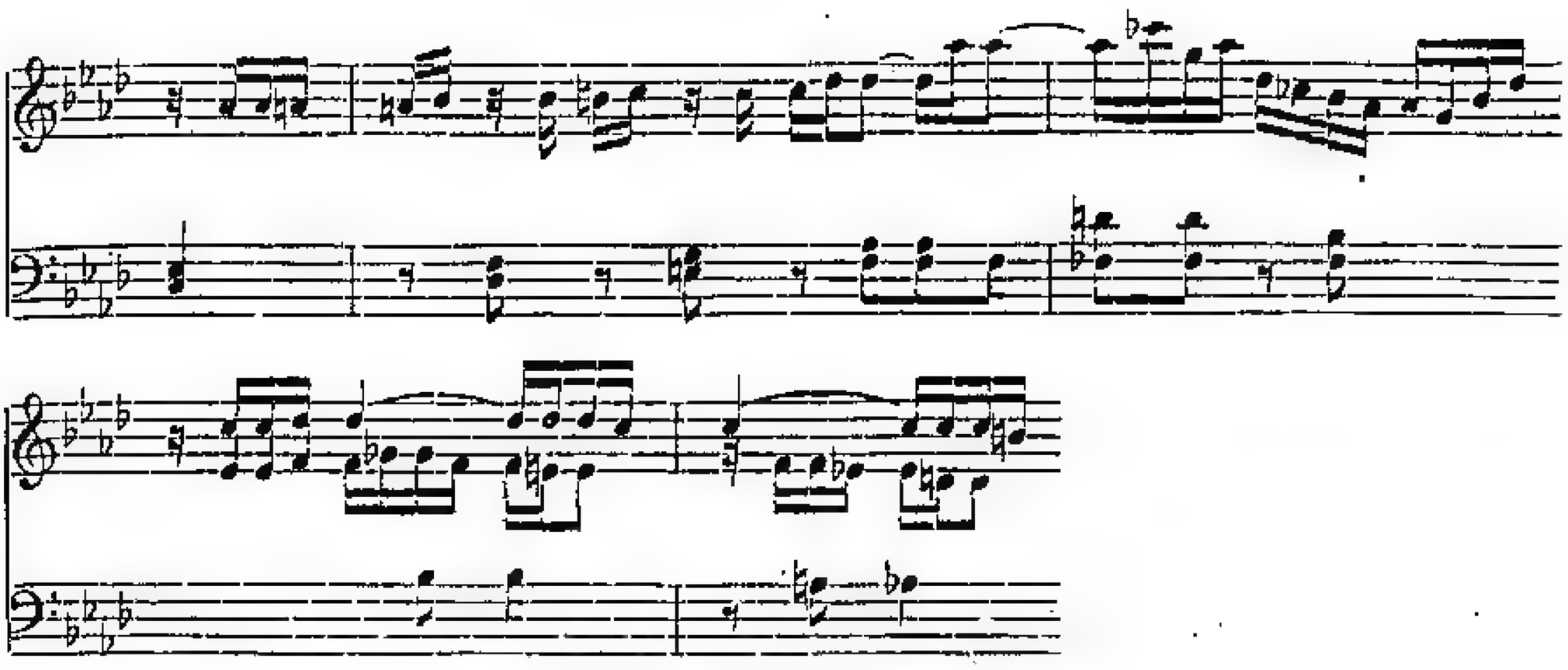
(V. Sammlung f. K. und L. II. Rondo.)

Allegro assai ma pomposo.



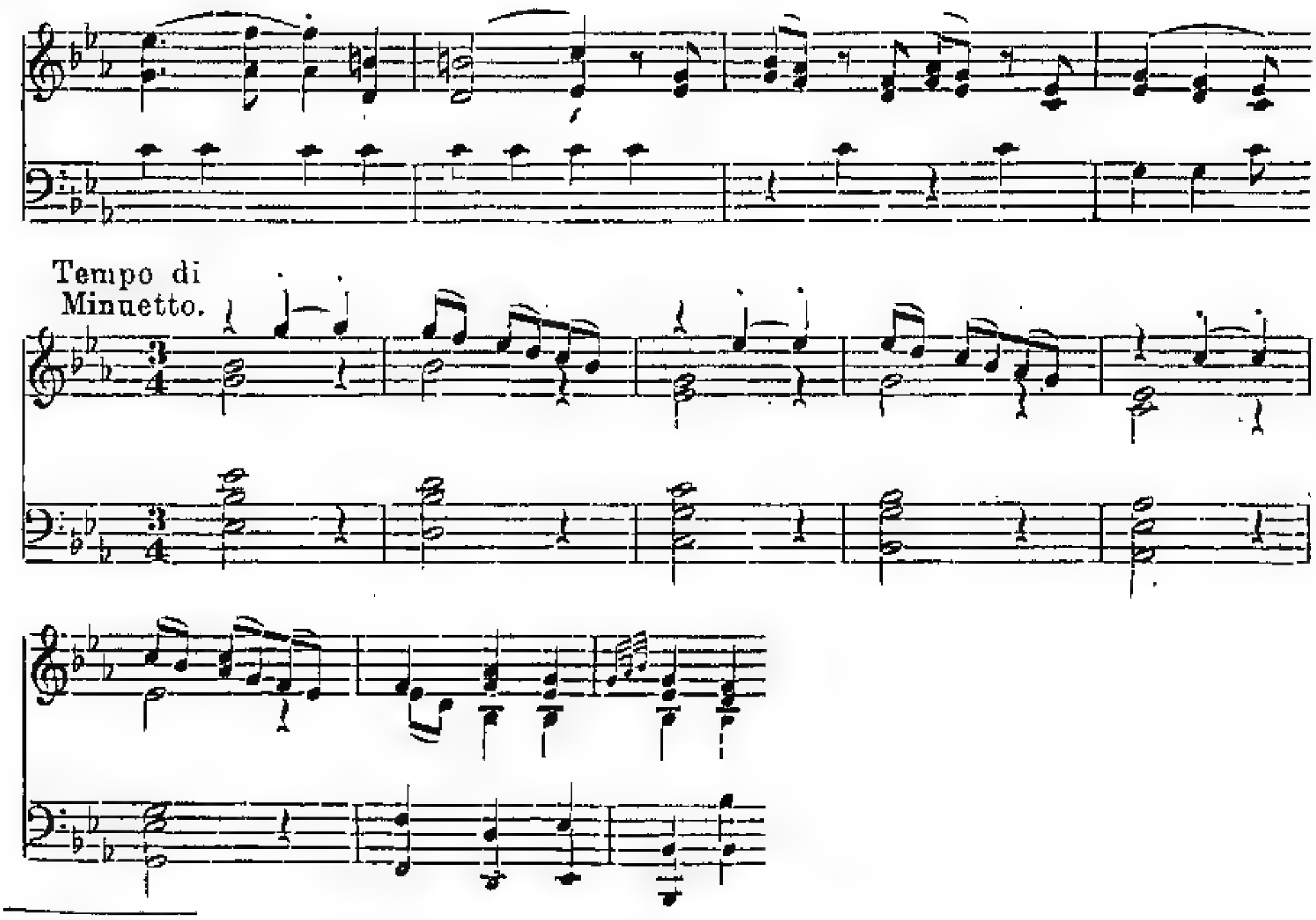
(*Trésor R.* VI. I. Sonate.)

Besonders hervorgehoben sei übrigens, daß Ph. E. Bach von der Chromatik, deren überreiche Verwendung unter den Wiener Klassikern gerade für Mozart besonders charakteristisch ist, einen viel ausgedehnteren Gebrauch macht als Christian Bach sowohl, wie die Wiener vorklassischen Symphoniker. Zwei Beispiele mögen die auffallend an Mozart gemahnende Verwertung der Chromatik bei Ph. E. Bach zeigen, wobei betont werden muß, daß sie aus einer Sonate entnommen sind, die schon im Jahre 1748 komponiert ist:

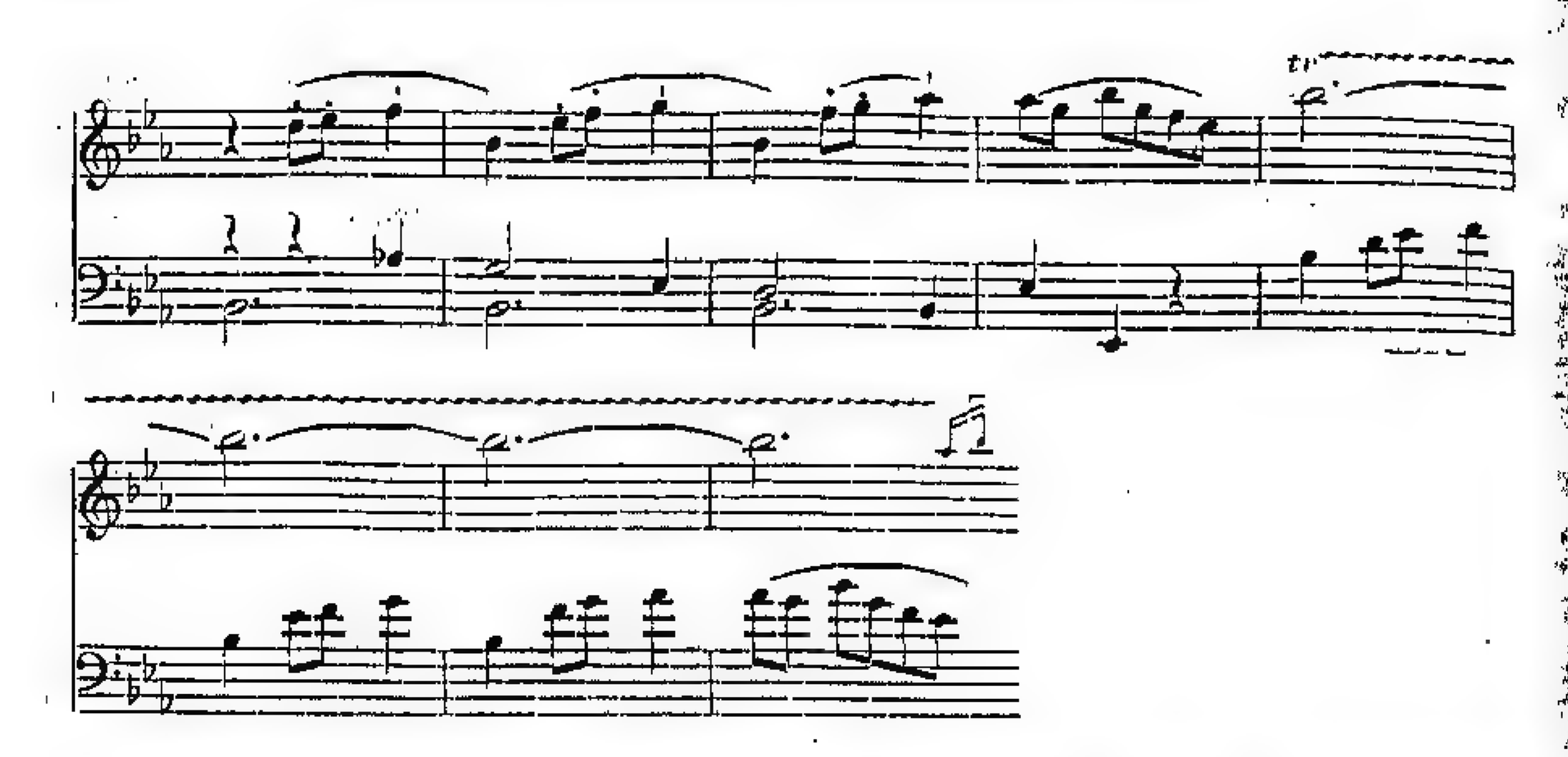


(*T. d. P.* VII. II. Son.)

Sehr reich an auffallend an Mozart gemahnenden Bildungen ist Ph. E. Bach's C-Moll-Klavierkonzert[1]), aus dem hier einige charakteristische Stellen folgen:



1) Herausgegeben von Riemann bei Steingräber.



Das zuletzt zitierte Thema ist übrigens besonders geeignet, die vielseitige Verwandtschaft der Thematik Ph. E. Bach's zu erweisen, denn es erinnert ebenso auffallend an das Seitenthema aus dem ersten Satz der 8. Symphonie von Beethoven, wie an den Chopin'schen *Es*-Dur-Walzer (op. 18).

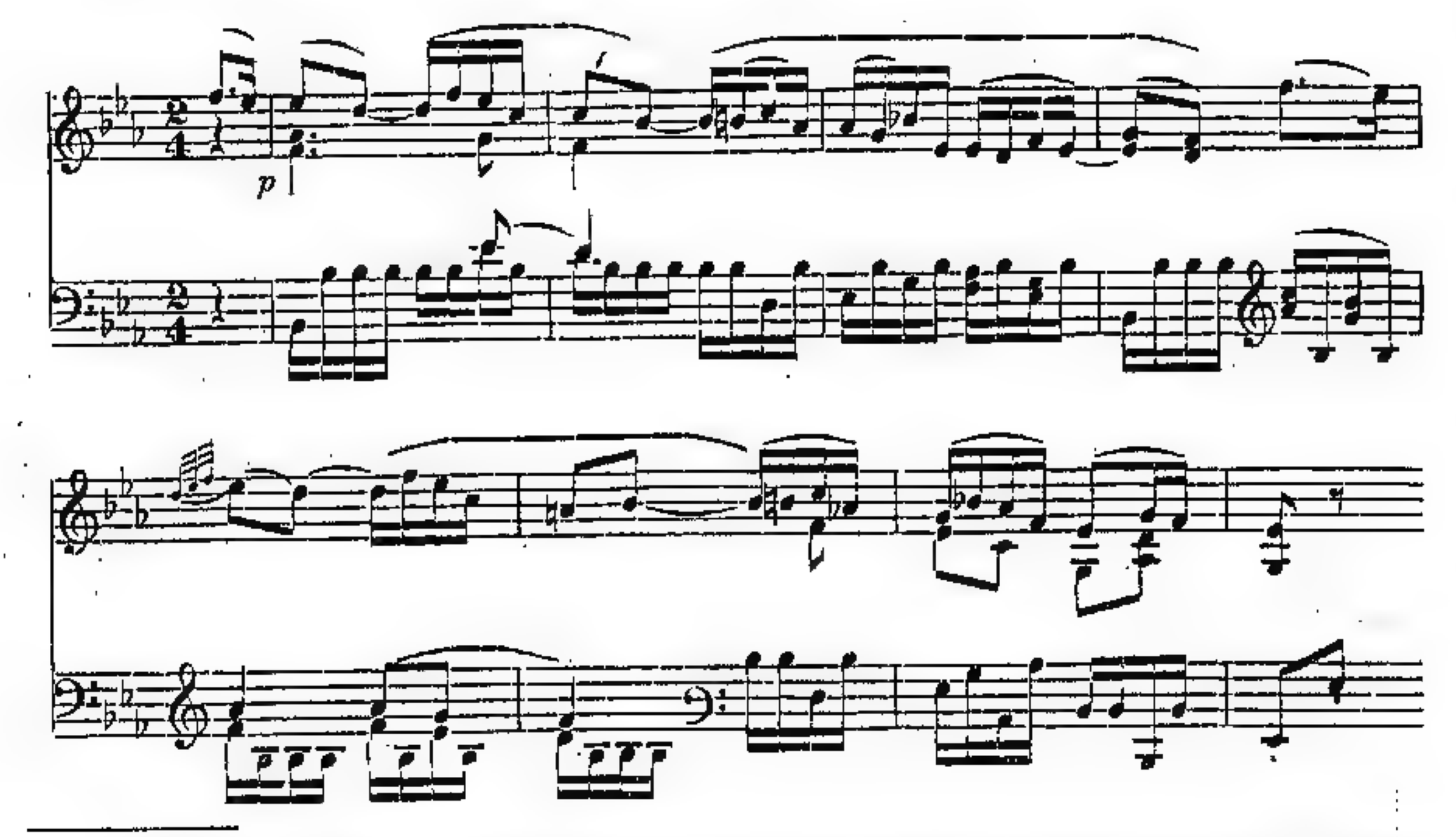
Wie schon aus den letzten Beispielen hervorgeht, zeigen nicht nur Mozart's melancholische Themen oft verwandte Züge mit denen Ph. E. Bach's, vielmehr ist es gerade jener warme Ausdruck, der allen, den heiteren wie den schwermütigen Einfällen Bach's eigen ist, der sich in der Thematik Mozart's spiegelt. Den Themen Johann Christian's, so augenfällig auch ihre Verwandtschaft mit denen Mozart's ist, fehlt doch gerade dieses Moment, während Ph. Emanuel's Sätze nicht nur in ihren Themen, sondern auch oft in kleinen Wendungen eine ganz eigenartige Wärme atmen, die gerade Mozart und zweifellos späterhin auch Beethoven anziehen mußte.

Mit viel größerer Bestimmtheit als bei Haydn und Mozart lassen sich in Beethoven's Werken unverkennbare Beziehungen zu Ph. E. Bach konstatieren. Schon die äußeren Bedingungen für eine Beeinflussung sind ja in viel höherem Maße gegeben, als bei Haydn und Mozart, da ja einmal Beethoven Bach's engerer Heimatsgenosse war und überdies Neefe, dessen Unterricht Beethoven nach seinem eigenen Zugeständnis viel verdankte, seinem ganzen musikalischen Lehrgang gemäß Ph. E. Bach's Werk viel näher stand als dem der beiden Wiener Meister. Gerade der junge Beethoven mußte sich von dem eigenartigen wechselvollen Temperament Ph. E. Bach's, der sichtlich überall darauf ausgeht, durch kühne Wendungen zu überraschen, stark angezogen fühlen. Ph. E. Bach's Vorliebe für jähe dynamische Kontraste[1]) und unerwartete, weitgehende Modulationen spiegelt sich gerade in den Jugendwerken Beethoven's wider. Die Freude an harmonischen Sprüngen als Selbstzweck geht bei Ph. Emanuel oft so weit, daß darüber das Tonart-

1) Ein schönes Beispiel für konsequente Kontrastierung im Sinne eines Zwiegespräches ganz in Beethoven's Art bietet der zweite Satz des im XXIX. Band der Denkmäler deutscher Tonkunst veröffentlichten *D*-Moll-Konzerts. Der Herausgeber Schering weist mit Recht auf die Aehnlichkeit in der Anlage mit dem zweiten Satz des Beethoven'schen *G*-Dur-Konzerts hin, die sich in der Gegenüberstellung des durchaus zart gehaltenen Klaviers mit dem stets heftig dreinfahrenden Orchester kundgibt.

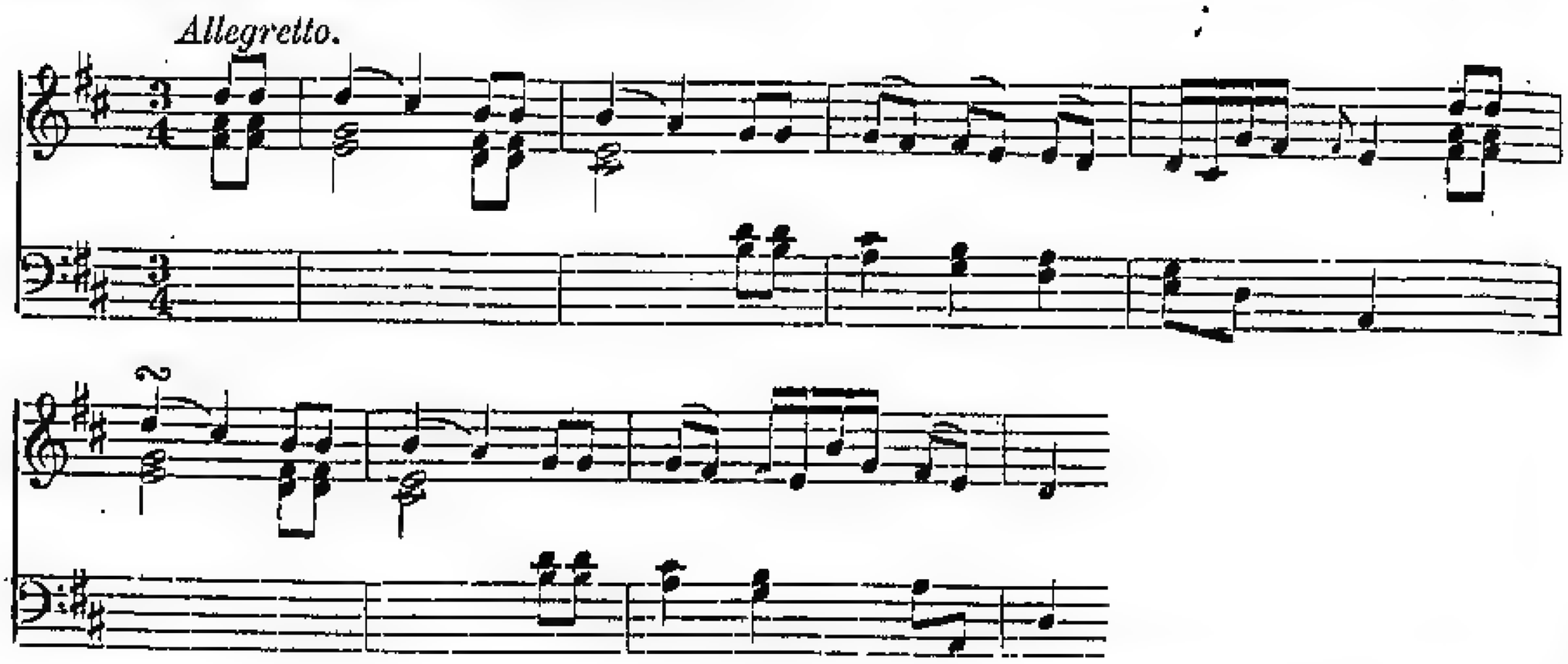
gefühl ganz verloren geht und die Form ganz aufgelöst erscheint. Eine Fülle von Stellen, wo Bach sich gar nicht genug tun kann an enharmonischen Rückungen, bieten die drei Rondos der zweiten Sammlung für Kenner und Liebhaber, das zweite Rondo der dritten Sammlung und das Larghetto aus der ersten Sonate der vierten Sammlung[1]). Daß Beethoven dort, wo er in seinen Jugendwerken von derartigen Mitteln Gebrauch macht, Maß zu halten versteht, zeigt nur, welch sicheres Formgefühl ihn schon damals vor Übertreibungen bewahrte.

Daß Beethoven noch in weit höherem Maße als Haydn und Mozart von der in Bach's Werken so auffallend betonten revolutionären Tendenz und dessen tiefernstem, jedem äußeren Glanz abgeneigtem künstlerischen Naturell angeregt werden mußte, ergibt sich ja von selbst aus dem eigenartigen Charakter von Beethoven's Persönlichkeit. Es soll hier jedoch davon abgesehen werden, auf diese Beziehungen näher einzugehen, da ja einerseits schon zu Beginn dieses Abschnittes der Versuch gemacht wurde, Bach's Eigenart in dieser Richtung zu charakterisieren, und dort auch auf die für die Beeinflussung Beethoven's ganz besonders in Betracht kommenden Punkte — Verwertung der Pause, große Intervallsprünge als Steigerung der Melodie, weitgehende Enharmonik — hingewiesen wurde. Andererseits kommt für diese Untersuchung überhaupt in erster Linie die Melodik in Betracht, da es ja hier hauptsächlich darauf ankommt, die Wurzeln von Beethoven's Melodik aufzuweisen. Dabei ist der Einfluß gerade in melodischer Hinsicht noch viel augenfälliger, er ist auch noch weit größer als bei Haydn und Mozart und läßt Bach geradezu als die Quelle der durch eine ganz eigenartige, schlichte, aber sehr intensive Innigkeit ausgezeichneten Thematik erscheinen, die für den jungen Beethoven so charakteristisch ist. Ich möchte als Typus eines solchen Themas das folgende (op. 7 letzter Satz) aufstellen:

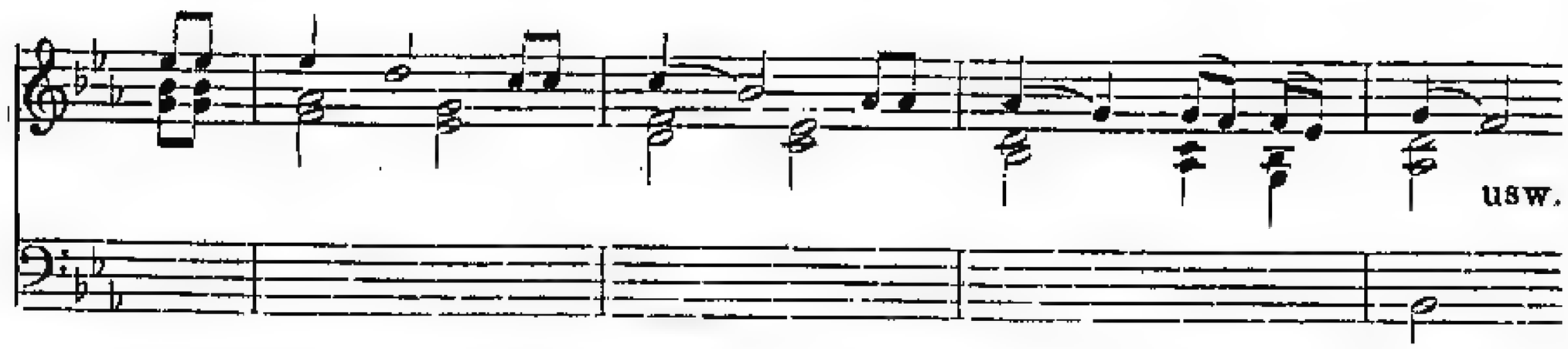


1) Von dem dritten Rondo der zweiten Sammlung sagt schon Bitter (S. 216), daß Bach hier eine Reihe von Modulationen findet, mit denen der alte Meister bis dicht an den Beethoven'schen Charakter herantritt.

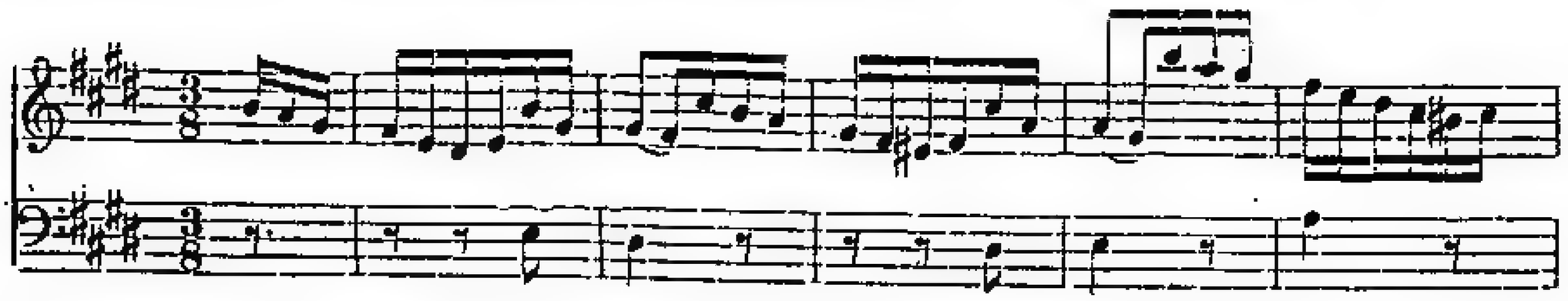
und als Urbild desselben das Thema des zweiten Rondos aus der zweiten Sammlung für Kenner und Liebhaber:

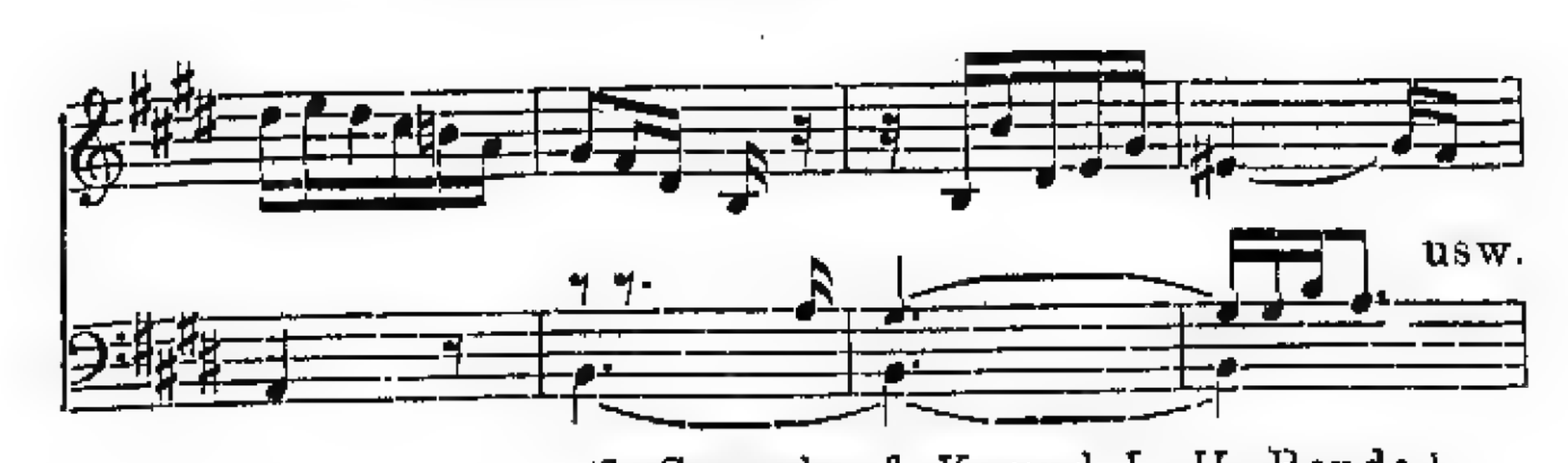


Bei näherer Betrachtung stellt sich heraus, daß das Thema Beethoven's geradezu als Variation des Bach'schen angesehen werden kann, was noch augenfälliger wird, wenn man Bach's Thema nach *Es*-Dur transponiert und etwa auf folgende Weise in ein geradtaktiges umwandelt:

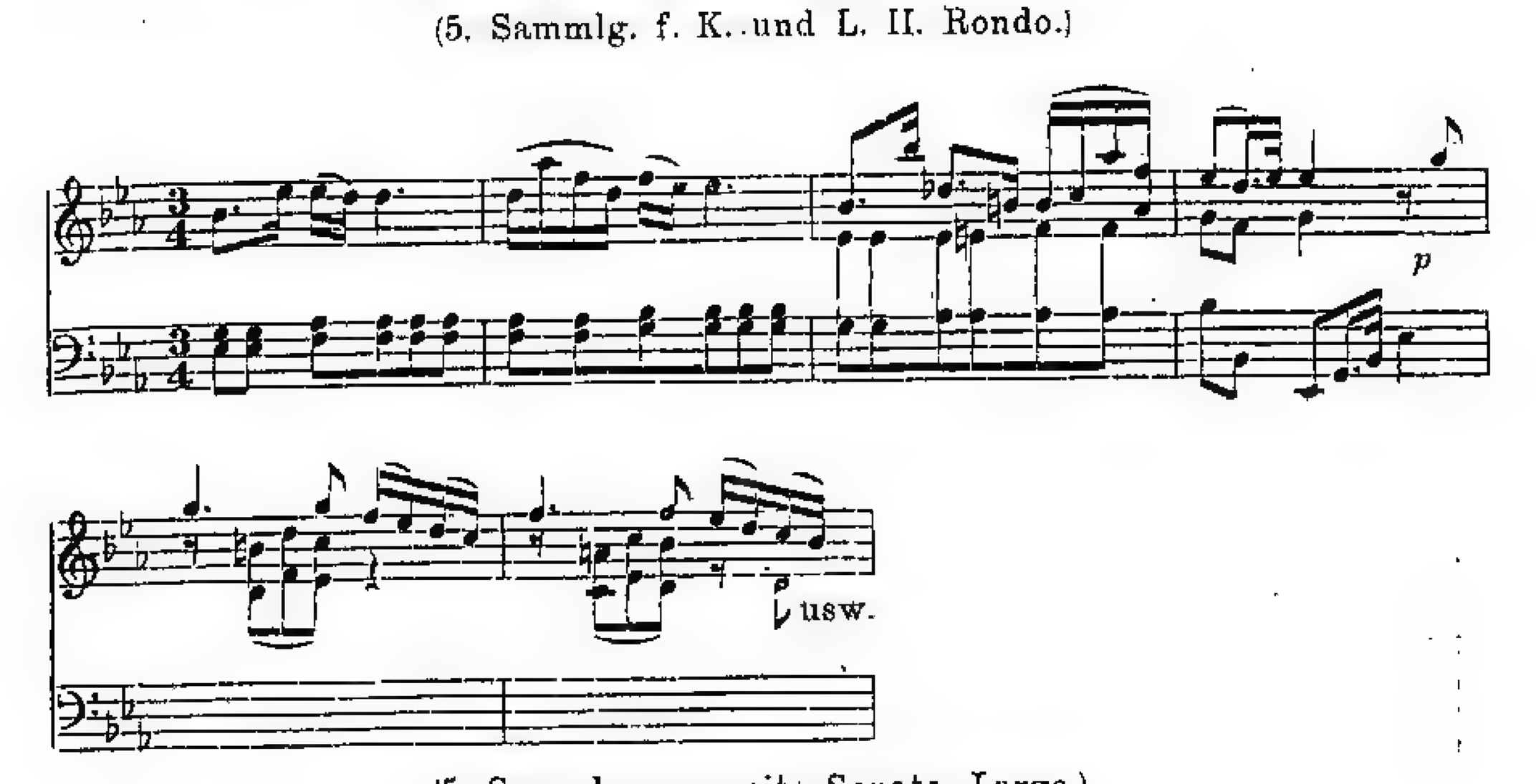


Damit soll nicht etwa gesagt sein, daß Beethoven sich bewußt an dieses Thema anlehnte, vielmehr soll die tiefere Verwandtschaft in der Thematik darin offenbar werden, daß der Kern des Beethoven'schen Themas, der ja dem Komponisten gar nicht bewußt wird, in dem Bach'schen Thema gegeben ist. Dies sagt eben deswegen vielmehr, als irgendeine, meist nur zufällige, wortgetreue Ähnlichkeit in der melodischen Linie. Dazu kommt, daß sich sowohl bei Beethoven, als bei Bach viele Themen finden, die eine schwer definierbare, aber augenfällige Ähnlichkeit im Charakter mit diesen beiden Grundtypen aufweisen, so daß man sagen kann, daß gleichsam die tiefere, unbewußte Idee dieser beiden Themensphären — der Bach'schen und der Beethoven'schen — die gleiche ist. Auf Beethoven'sche Themen, die mit dem obigen verwandt sind, braucht wohl nicht besonders hingewiesen zu werden, zumal der ihnen gemeinschaftliche spezifische Charakter noch klarer erfaßt werden wird, wenn Themen von Ph. E. Bach angeführt werden, die solche Charakterzüge aufweisen. Dazu gehören die folgenden:

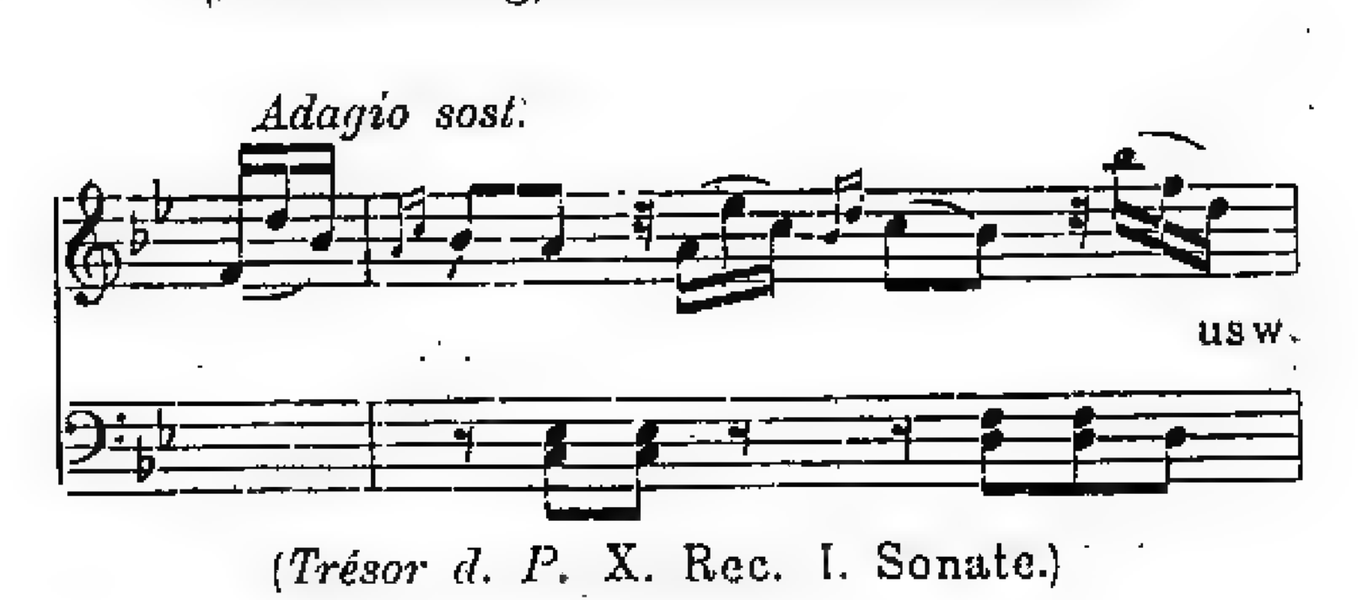




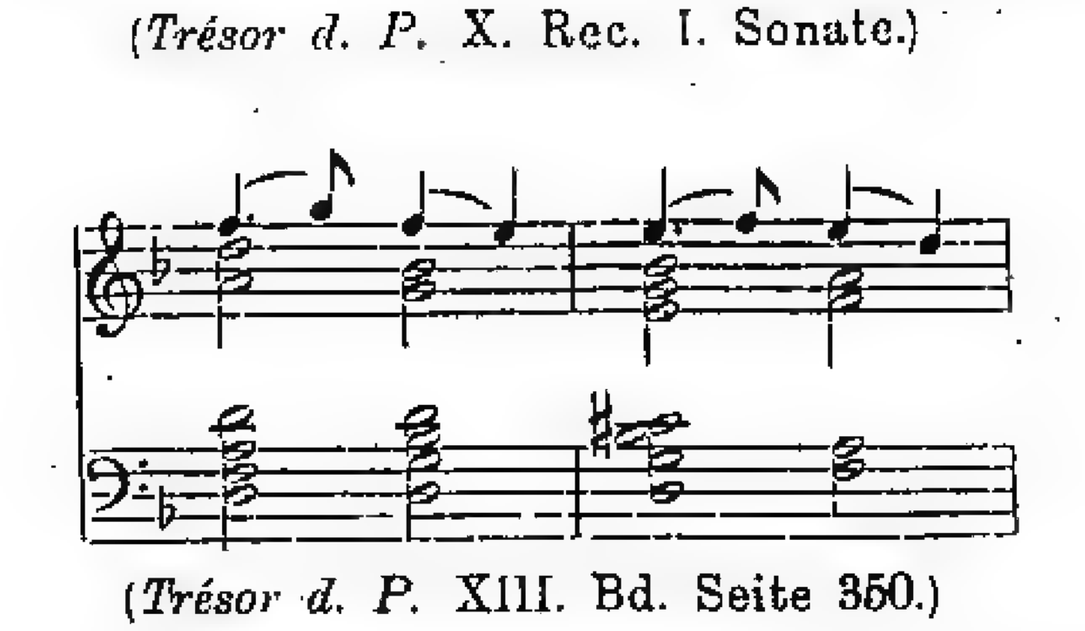
(5. Sammlg. f. K. und L. II. Rondo.)



(5. Sammlung, zweite Sonate, Largo.)



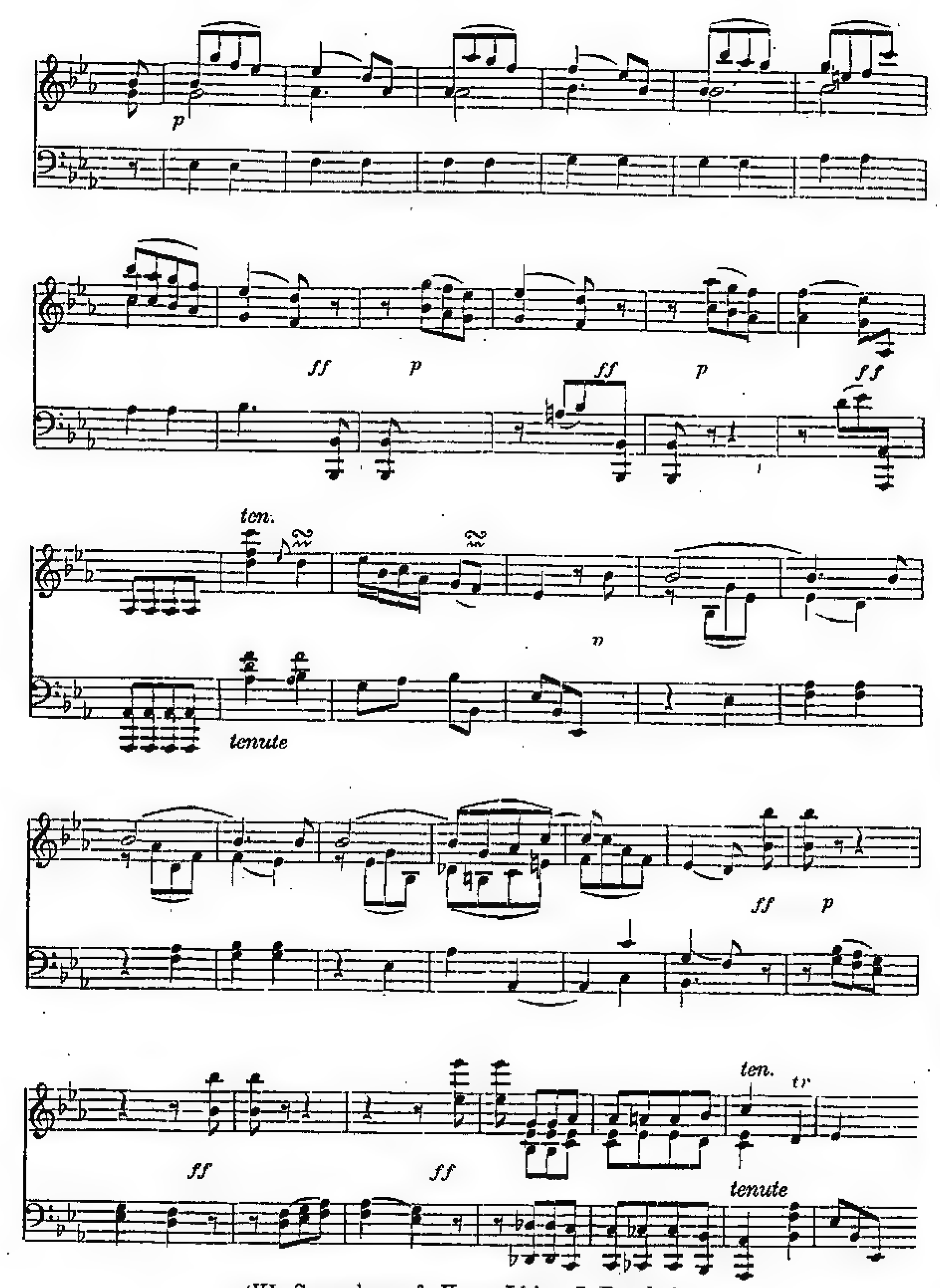
(*Trésor d. P.* X. Rec. I. Sonate.)



(*Trésor d. P.* XIII. Bd. Seite 350.)

Besonders auffällig ist die Verwandtschaft in dem schönen ersten Rondo der VI. Sammlung für K. und L., die nicht nur in dem unten wiedergegebenen Thema[1]), sondern auch im ganzen Verlauf des Satzes hervortritt.

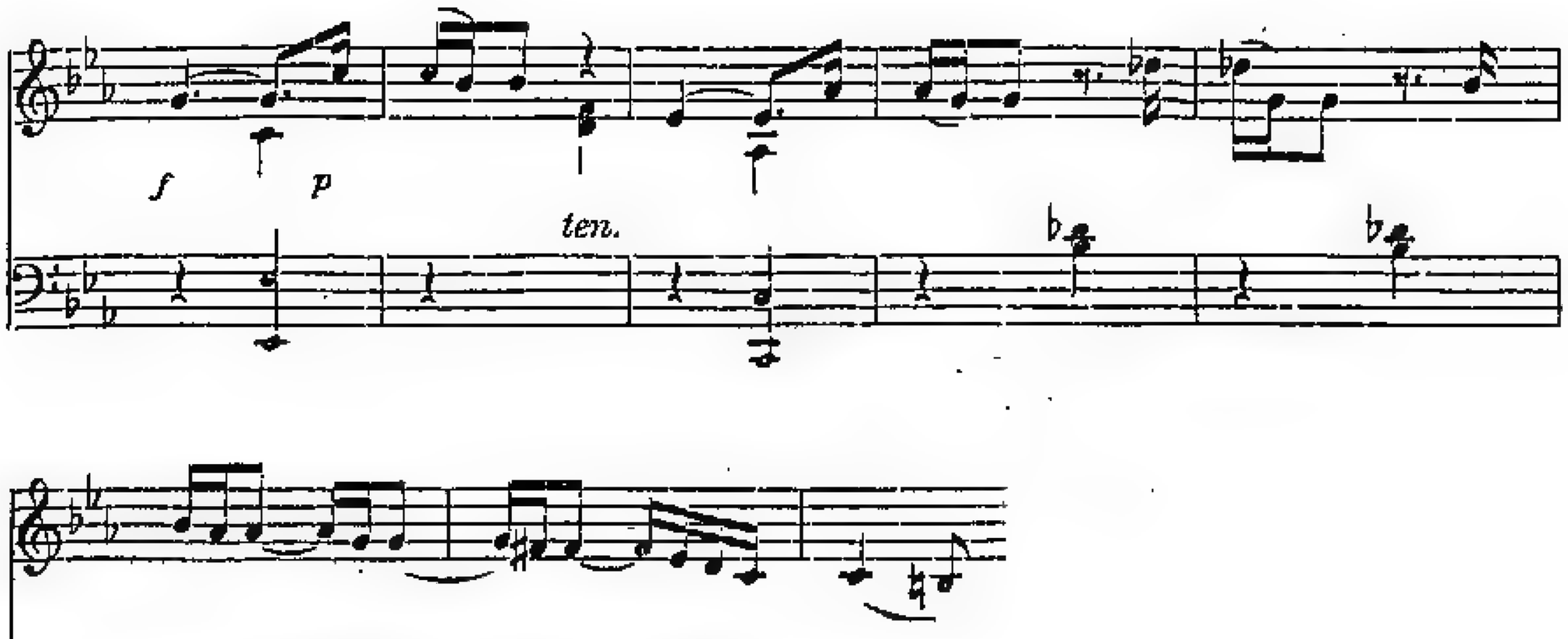
1) Wie charakteristisch dieses Thema auch für Bach ist, geht daraus hervor, daß es nach Bitter (Seite 65) schon in einem Allegro vom Jahre 1756 vorkommt.



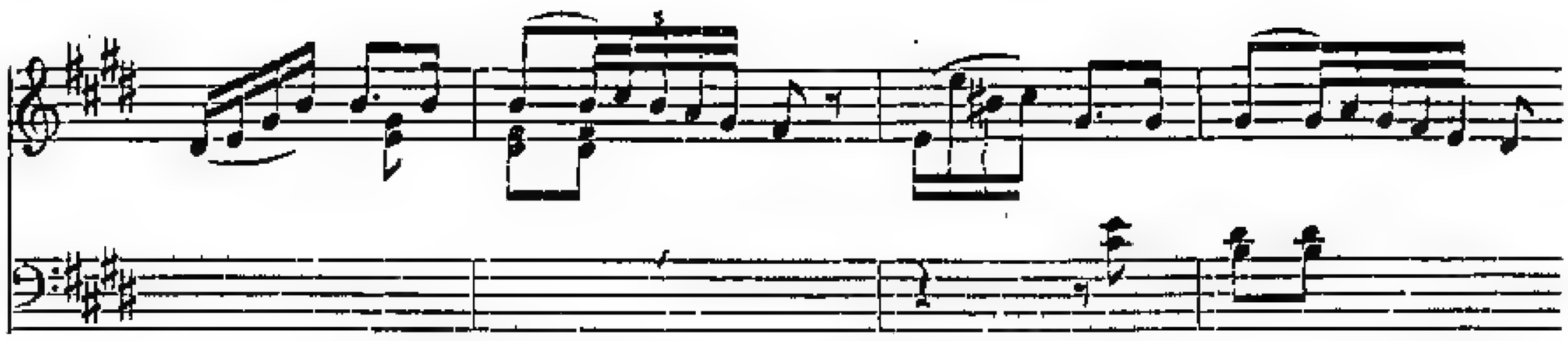
(VI. Sammlung f. K. u. Lbh. I. Rondo.)

Als äußerliches Charakteristikum der meisten dieser Themen, besonders des als Urtypus hingestellten könnte hervorgehoben werden, daß sie auf

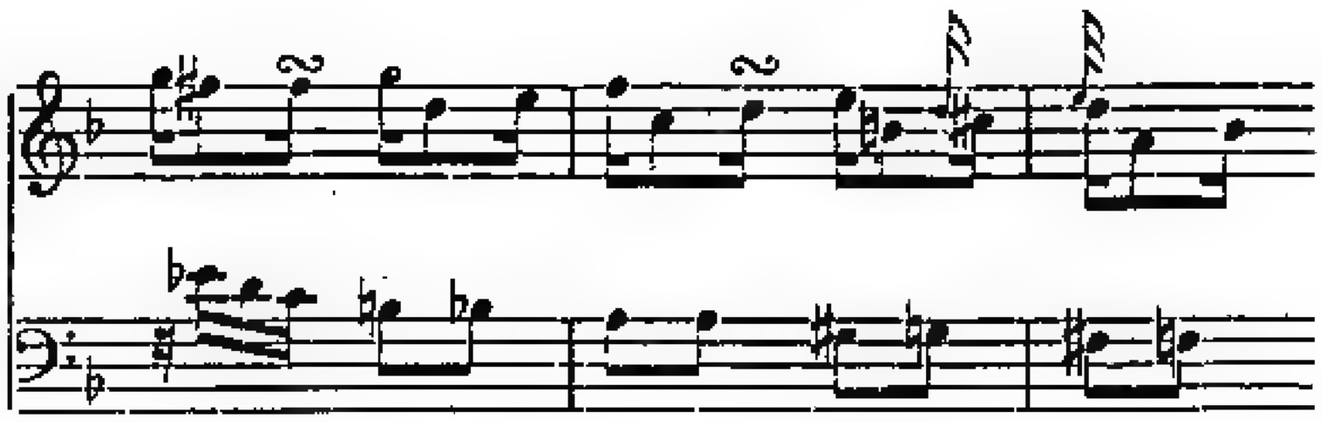
Sequenzen von Sextakkorden aufgebaut sind. Dieses Merkmal zeigen typisch ausgebildet auch die folgenden Themen, die auch zweifellos stark an Beethoven'sche Melodik anklingen:



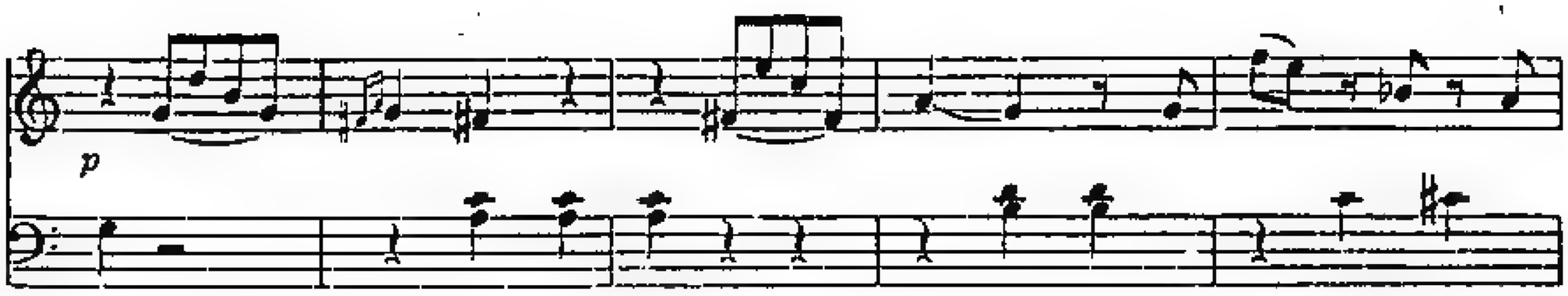
(*T. d. P.* IX R. 5. Son.)

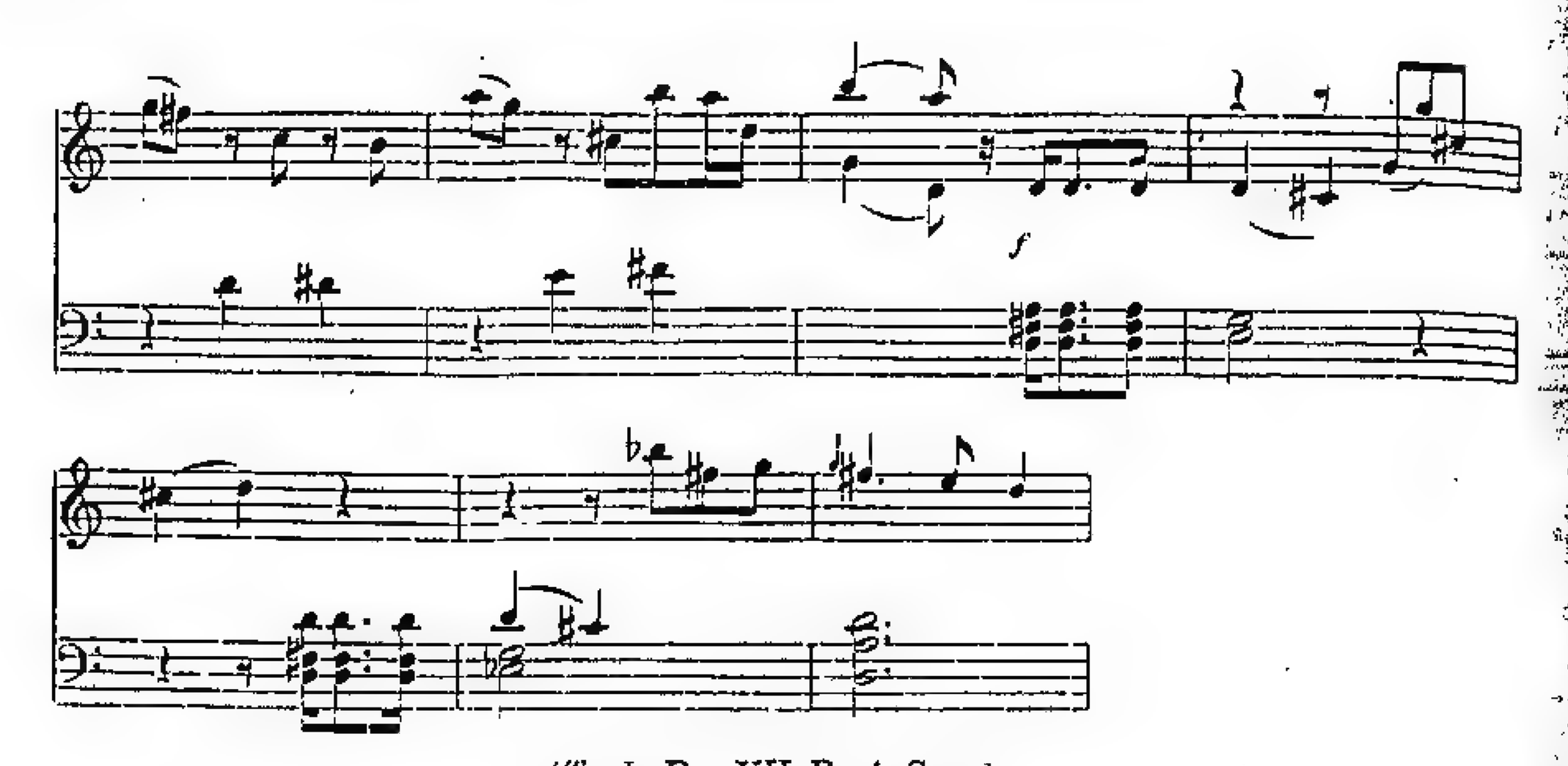


(*T. d. P.* IX R. 6. Son.)



(*T. d. P.* VII R. 6. Son.)



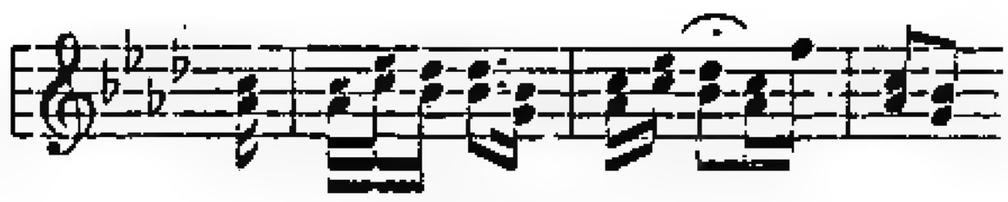


(*T. d. P.* VII R. 4. Son.)

In dem letzten Beispiel beachte man außer den ersten 4 Takten, die besonders stark Beethovensch anmuten, die letzten 5 Takte, die ganz jene Suggestion eines Zwiegespräches zwischen einem männlichen und weiblichen Element hervorrufen, wie sie Beethoven besonders liebt. Sie entsprechen übrigens fast notengetreu der Stelle aus dem *G-dur*-Duett im zweiten Akt des »Fidelio«: »Leonore!« — »Florestan!« — »O Leonore« — »Florestan!«

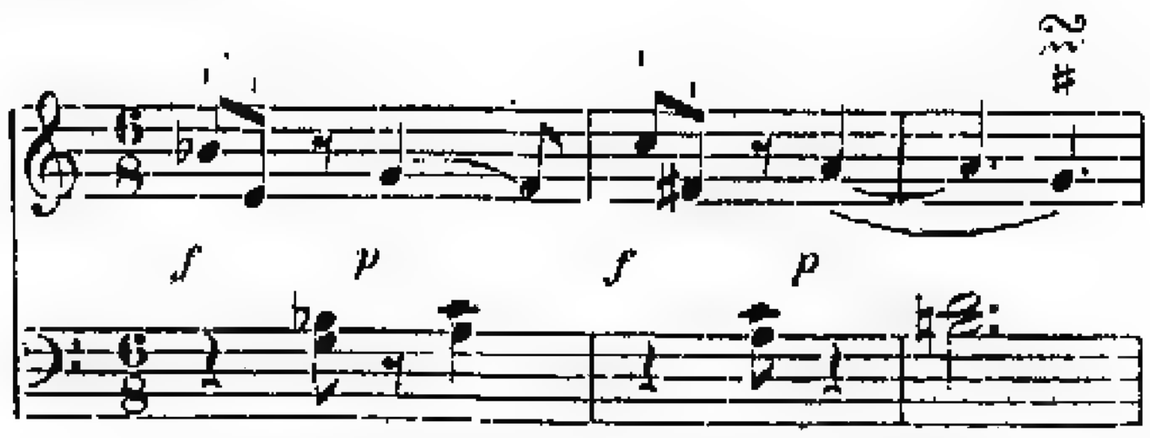
Noch bedeutsamer als die Beeinflussung Beethoven's in der Thematik ist die auffallende Erscheinung, daß Ph. E. Bach jene für Beethoven eigentümliche Technik der Melodieführung, die oben als »sprechende« charakterisiert wurde, nicht selten verwertet und zwar sichtlich mit demselben Streben nach Steigerung der Intensität des Ausdrucks. Ph. E. Bach kennt all die oben angeführten Typen der melodischen Technik, und sie finden sich in seinen Werken in ganz konformer Ausgestaltung wie in denen Beethoven's.

Das ausgeschriebene Ritardando zeigen die drei folgenden Beispiele:



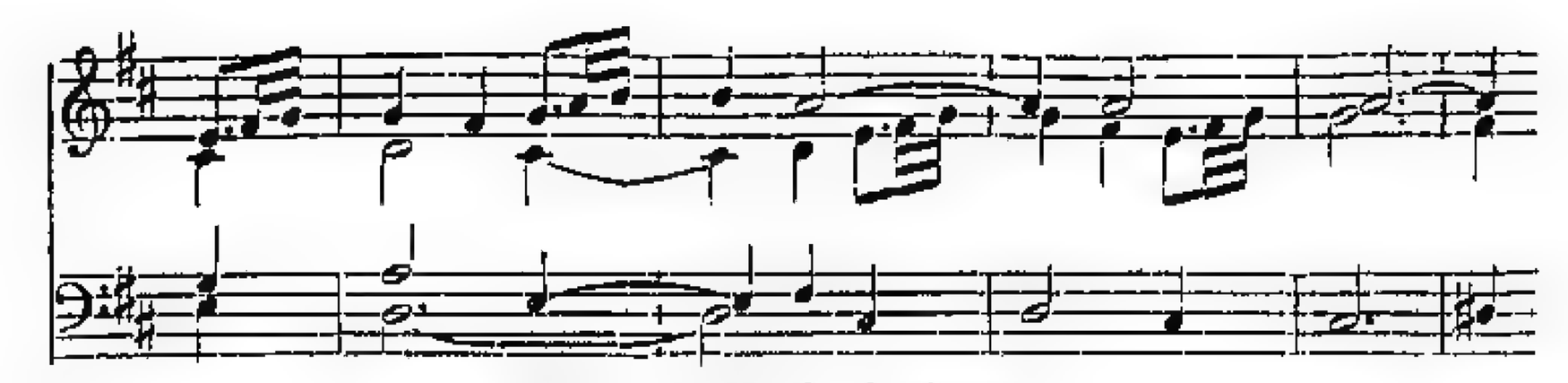
(*T. d. P.* X R. 5. Son.)

Hier sind die beiden ersten 32tel des ersten Taktes im zweiten Takt auf das doppelte Maß gedehnt.



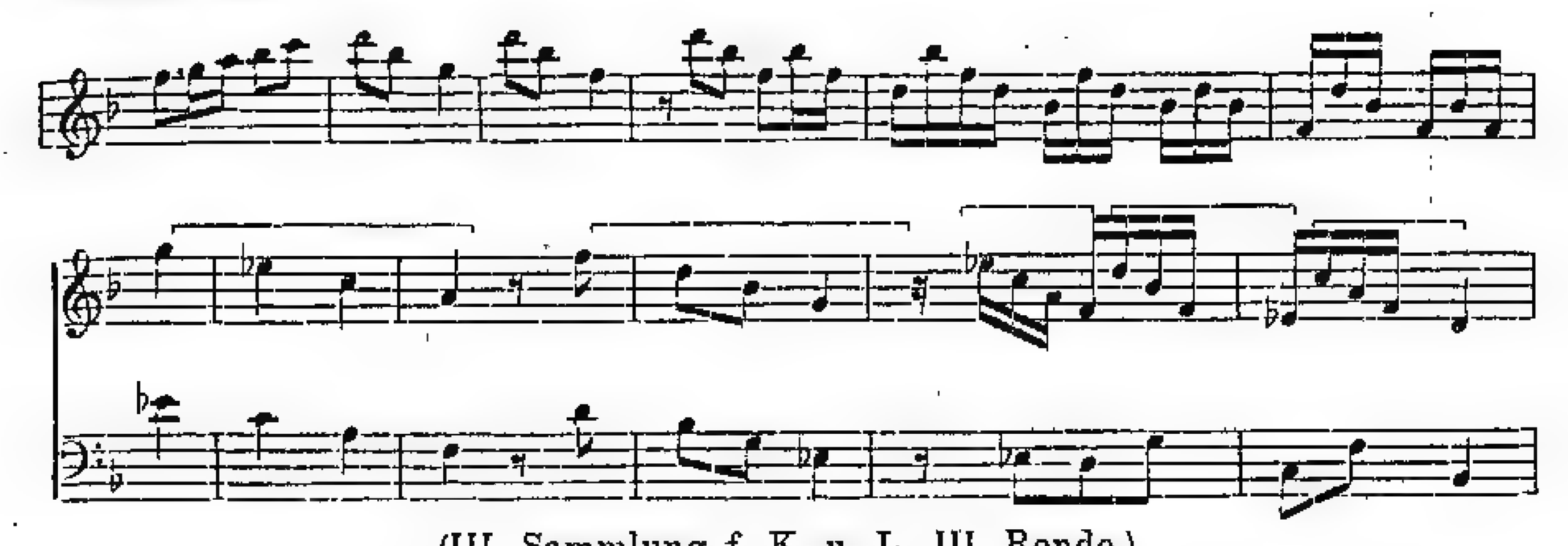
(II. Sammlung f. K. u. L. I. Rondo.)

Hier ein halber Takt bei der Wiederholung auf der nächst höheren Stufe auf anderthalb Takte.



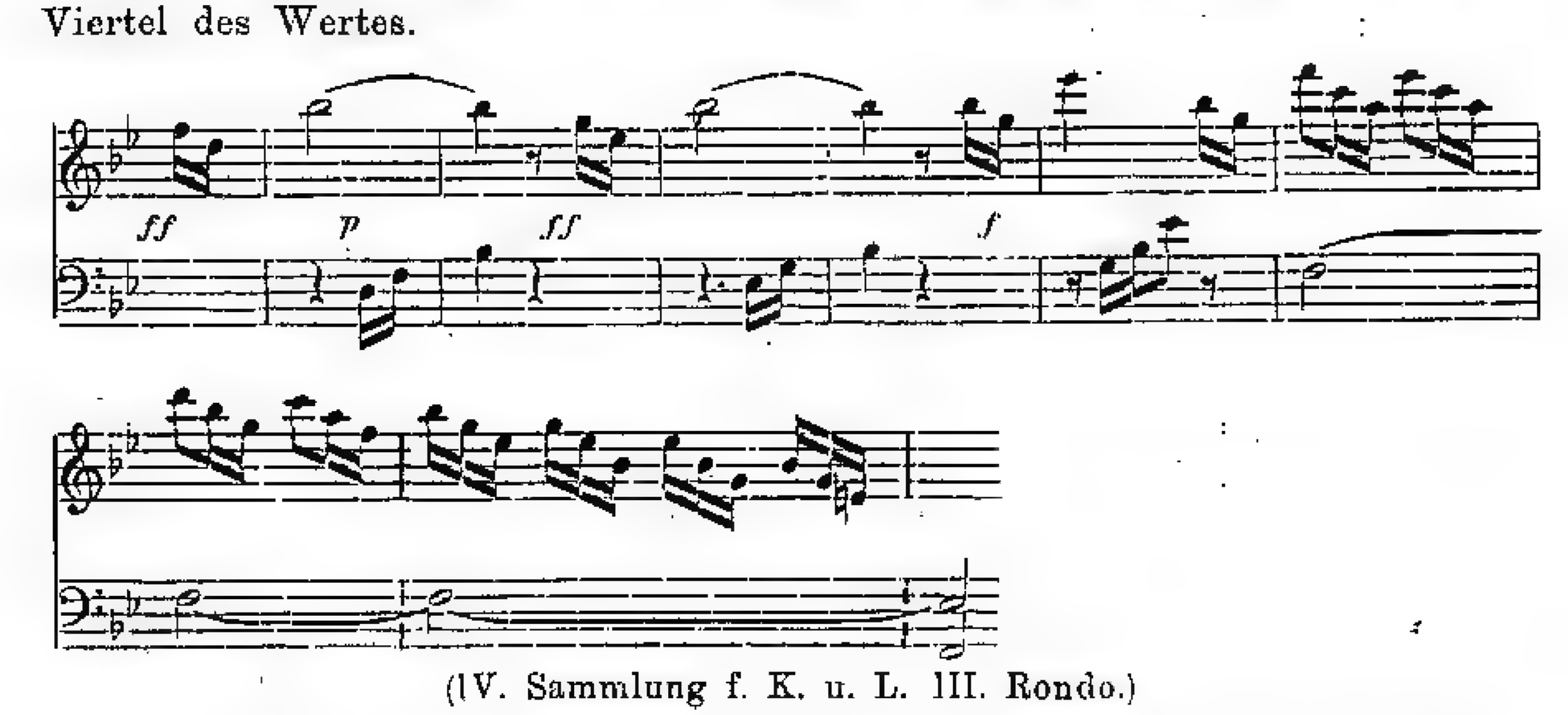
(*T. d. P.* XI R. 2. Son.)

Hier bekommt die Dehnung dadurch tiefere Bedeutung, daß durch die erzeugte Spannung der unerwartete modulierende Schritt des Basses vorbereitet wird. Die beiden nächsten Beispiele zeigen das ausgeschriebene Accelerando:



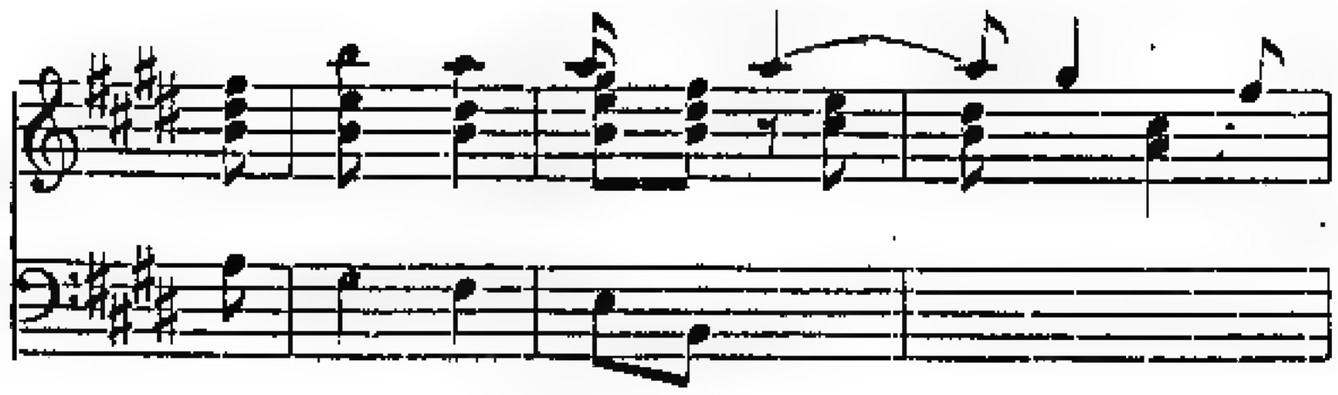
(III. Sammlung f. K. u. L. III. Rondo.)

Hier erfolgt zuerst eine Verkürzung auf den halben Wert, dann auf ein Viertel des Wertes.

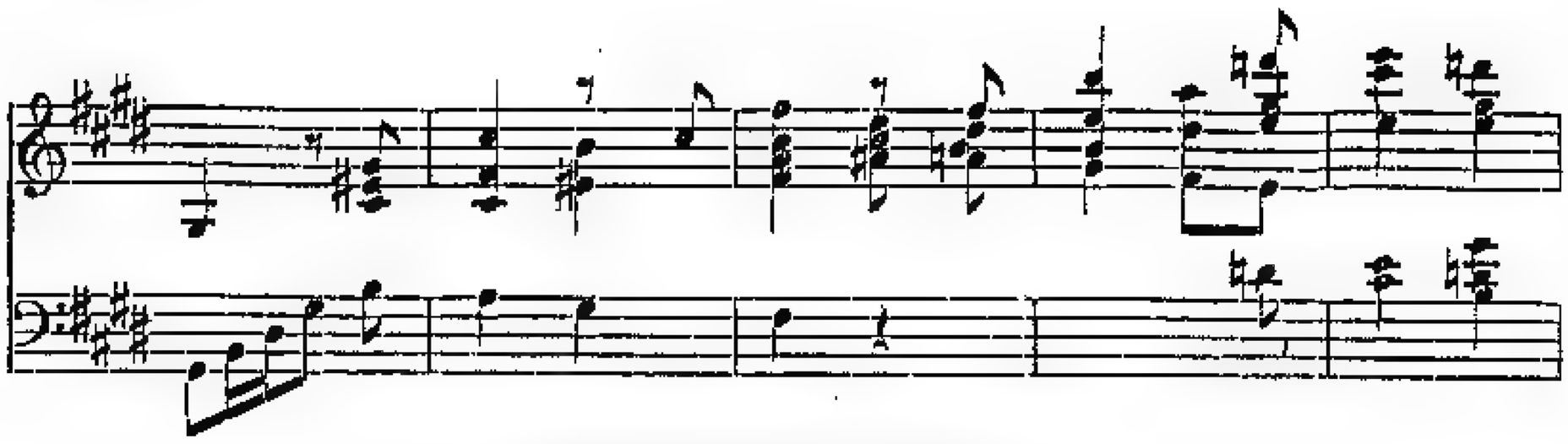


(IV. Sammlung f. K. u. L. III. Rondo.)

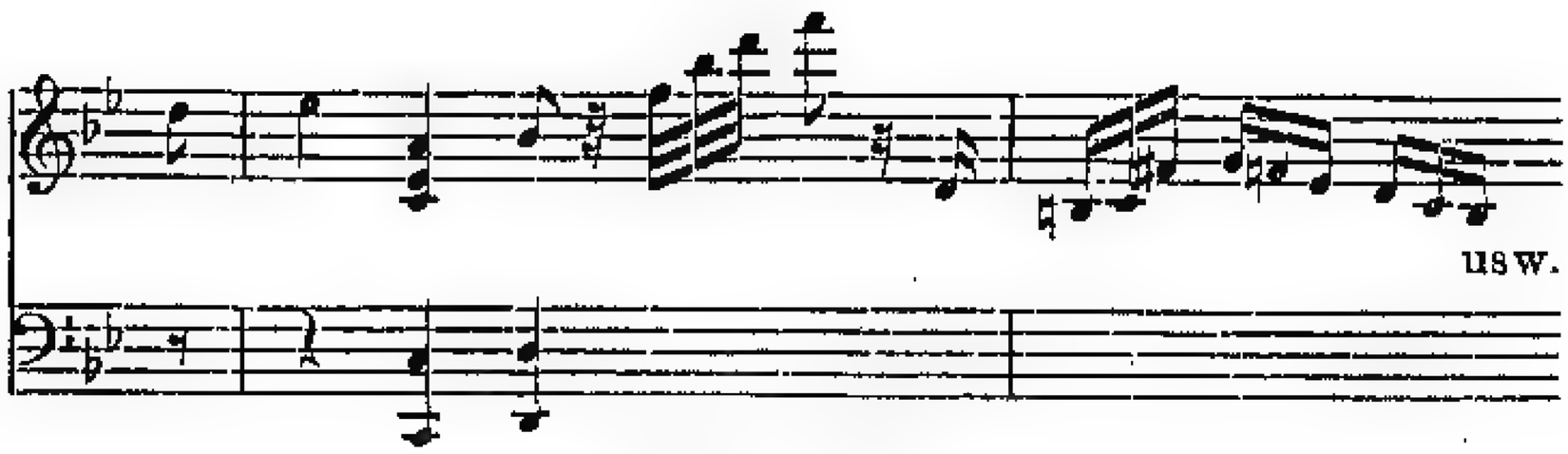
Auch hier steigert sich die Beschleunigung immer mehr. Themenbildung durch Addition zeigt das auf S. 451 zitierte Thema des letzten Satzes der 5. Württemberg-Sonate. Typische Fälle der melodischen Steigerung durch Addition von gleichen Motivteilen geben die folgenden Beispiele. Die Hauptthemen der betreffenden Sätze sind jedesmal zitiert um zu zeigen, wie ein Themabruchstück verselbständigt wird als Grundlage neuer, durch Addition gestalteter melodischer Bildungen:



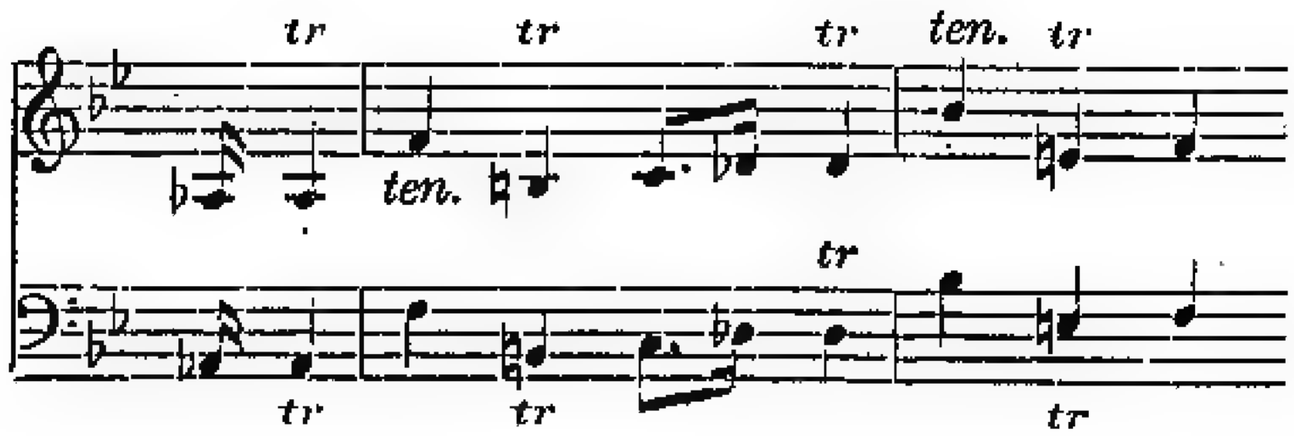
(Thema.)

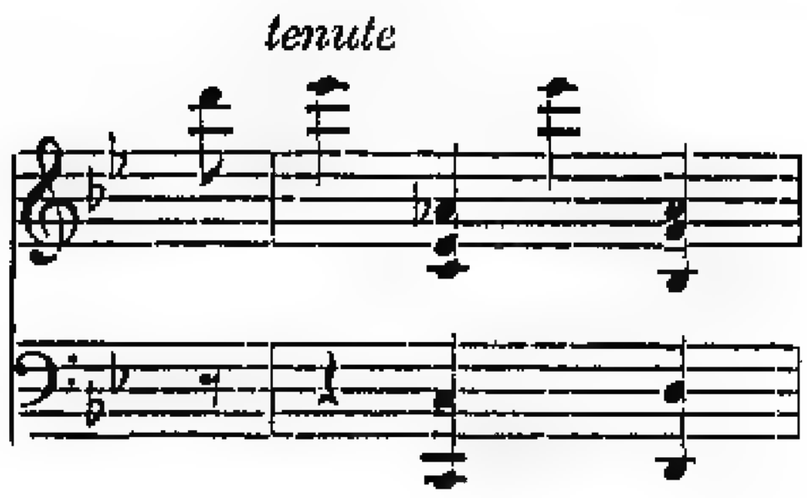


(*T. d. P.* IX R. 6. Son.)



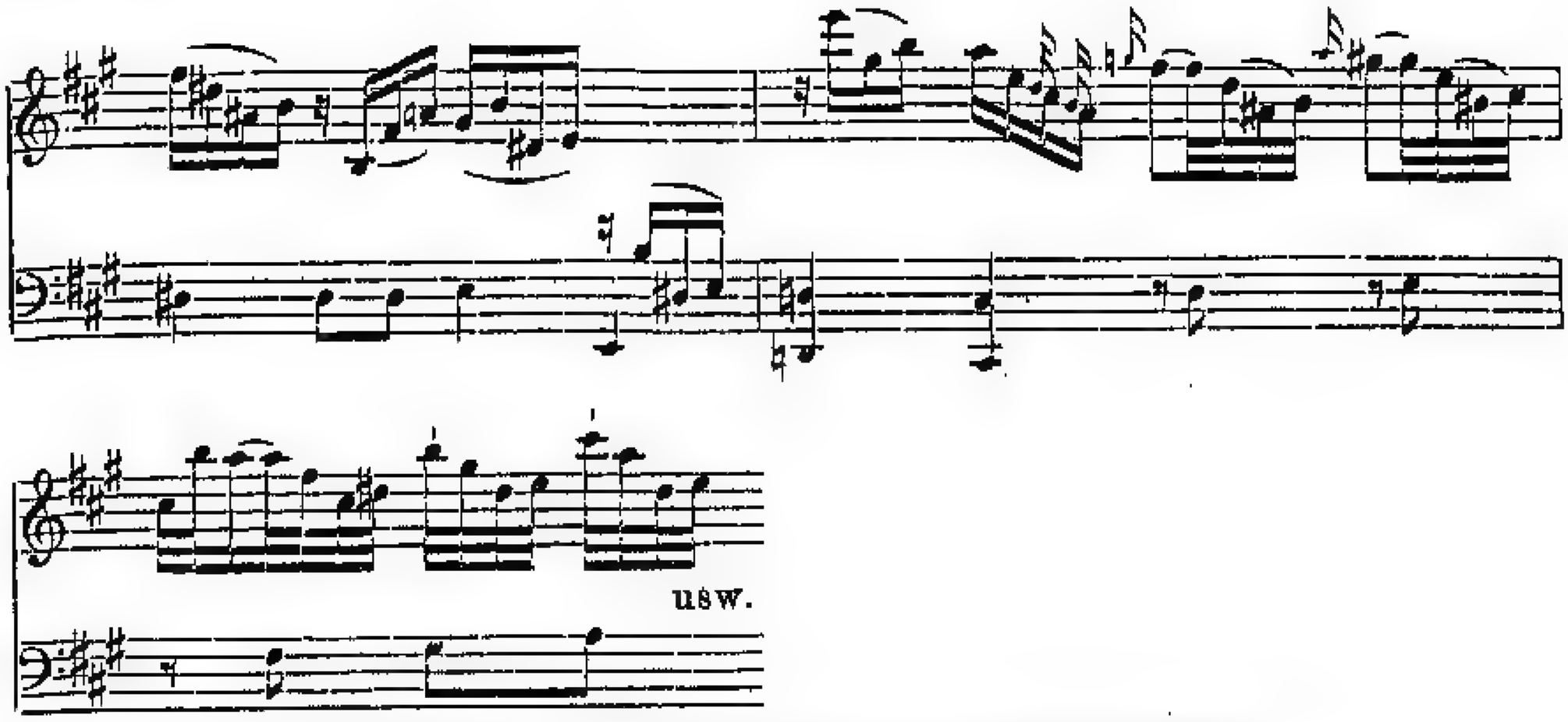
(Thema.)



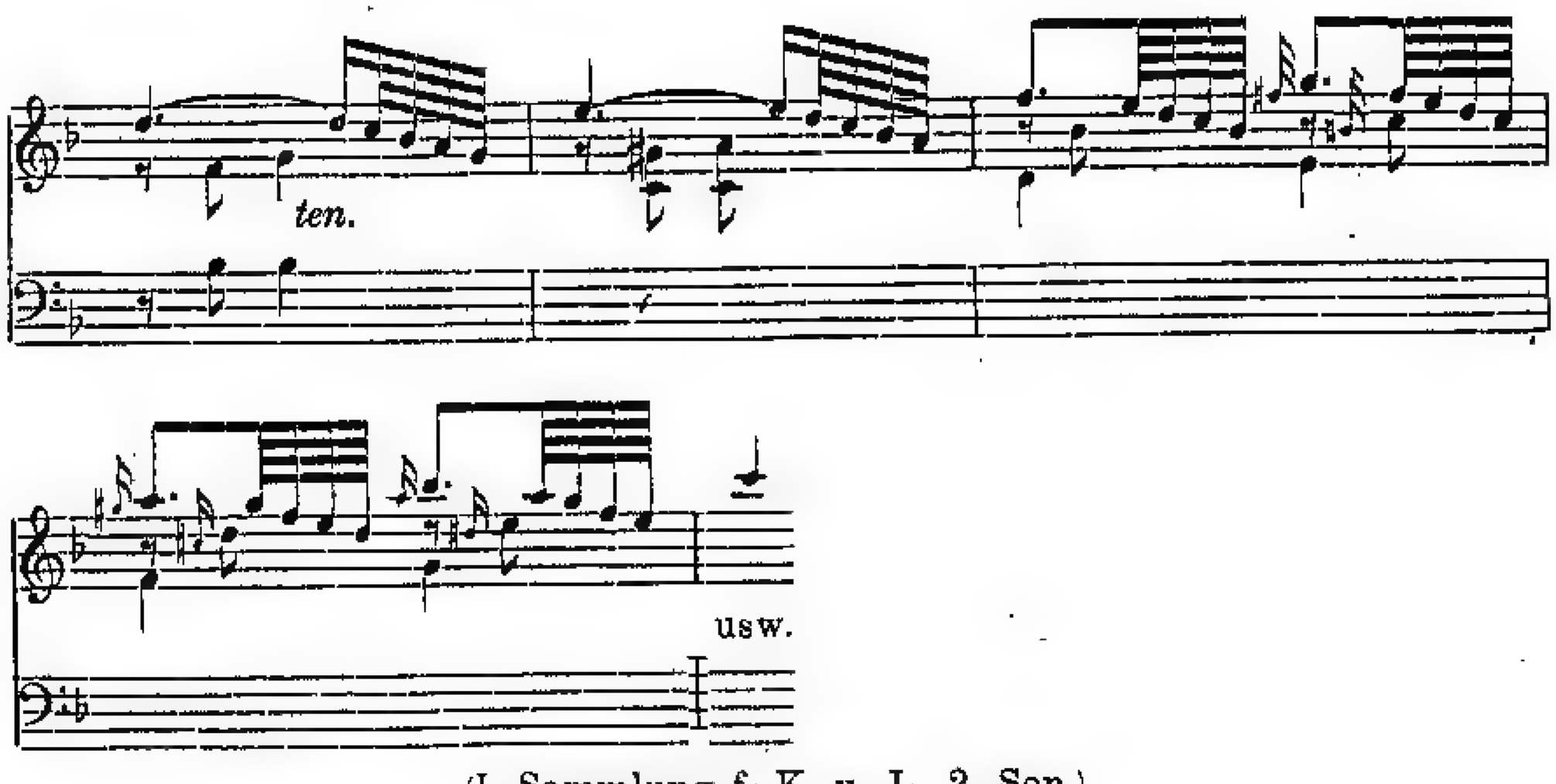


(*T. d. P.* VI R. 6. Son.)

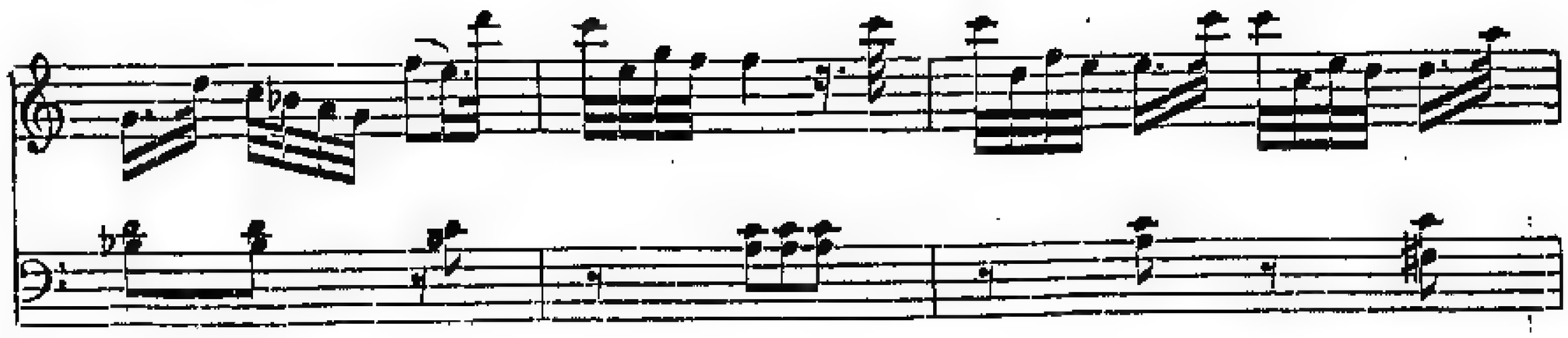
Geradezu charakteristisch ist aber für Ph. E. Bach die Fortspinnung einer Phrase durch eine immer engere Aneinanderkettung von gleichen Motivteilen[1]); d. h. es tritt zur Addition noch eine Beschleunigung durch Verkürzung der Werte hinzu. Dies zeigen deutlich die drei folgenden Beispiele:



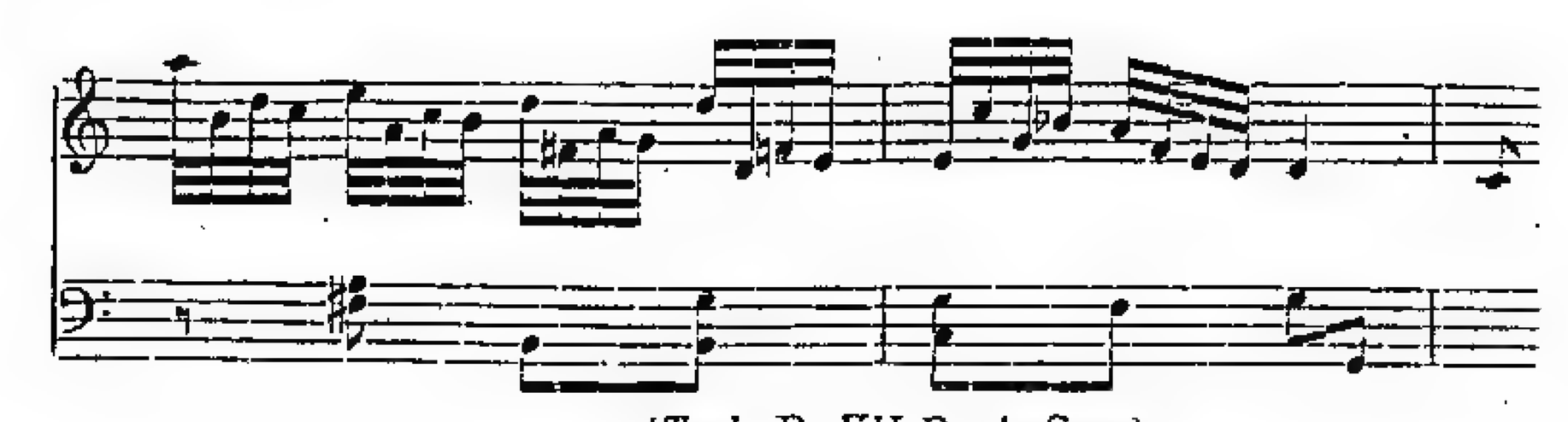
(I. Sammlung f. K. u. L. IV. Sonate Poco Adagio.)



(I. Sammlung f. K. u. L. 2. Son.)

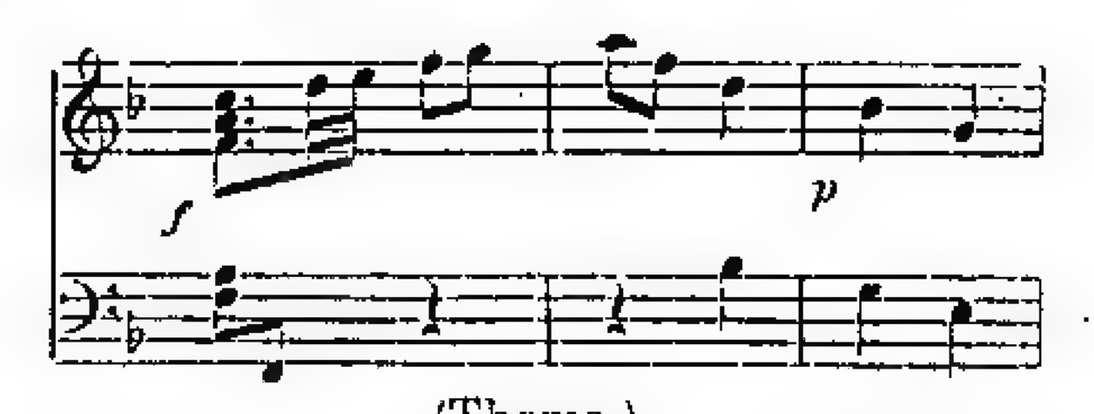


1) Diese Eigentümlichkeit Bach's hebt schon Klauwell in seiner Geschichte der Sonate hervor.

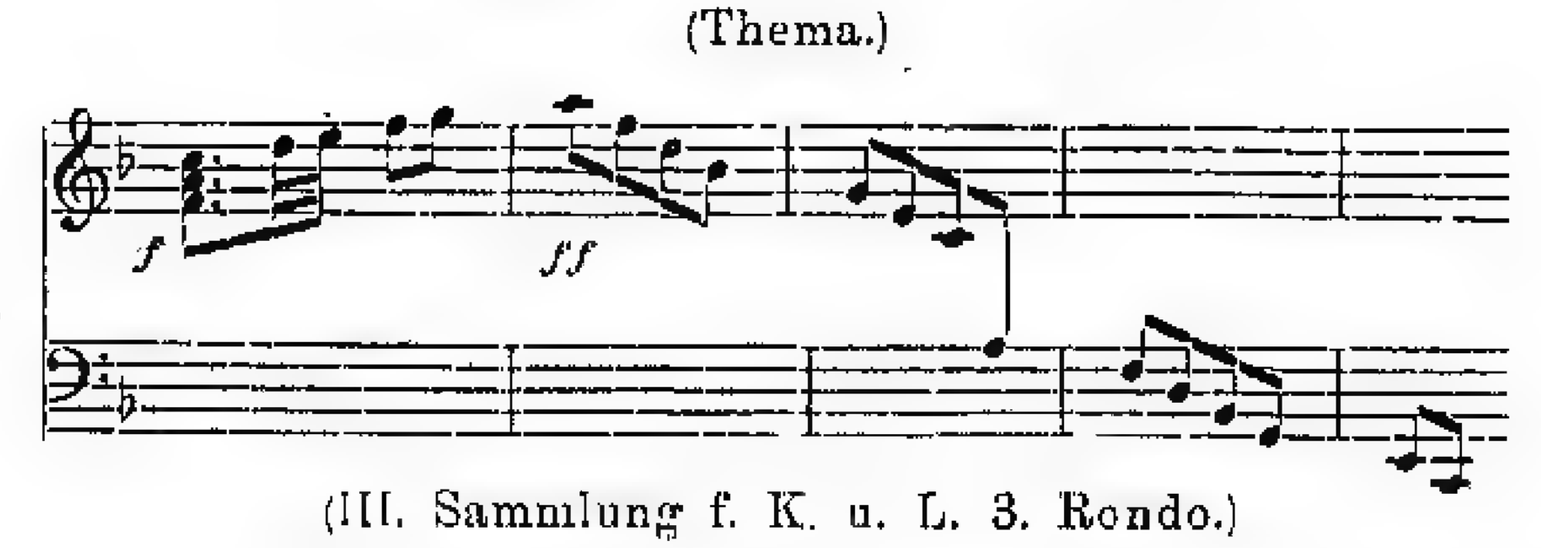


(*T. d. P.* VII R. 4. Son.)

Einen sehr bemerkenswerten Fall von Addition mit Identifizierung von Motivende und Motivanfang zeigt das folgende Beispiel:

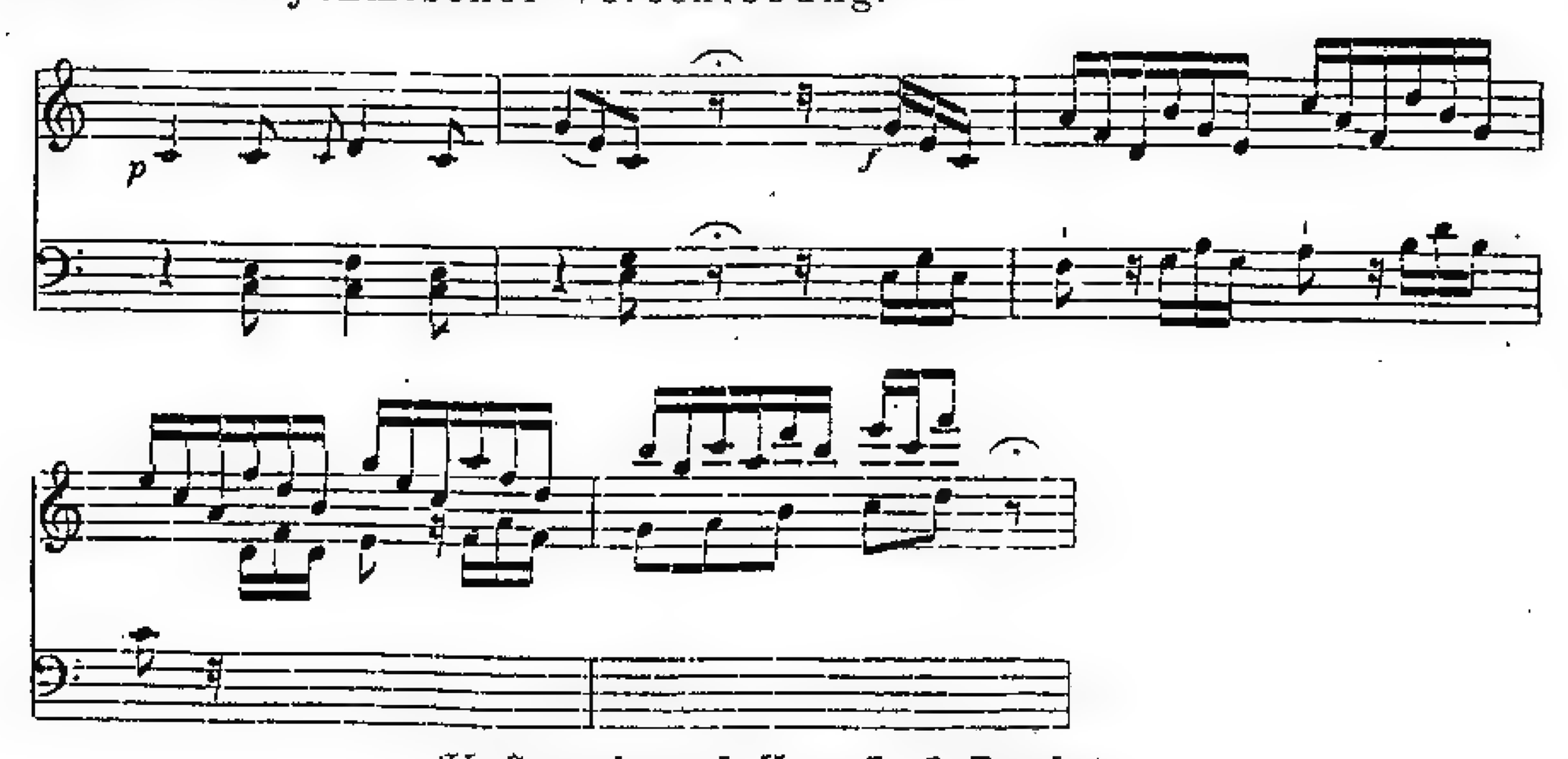


(Thema.)



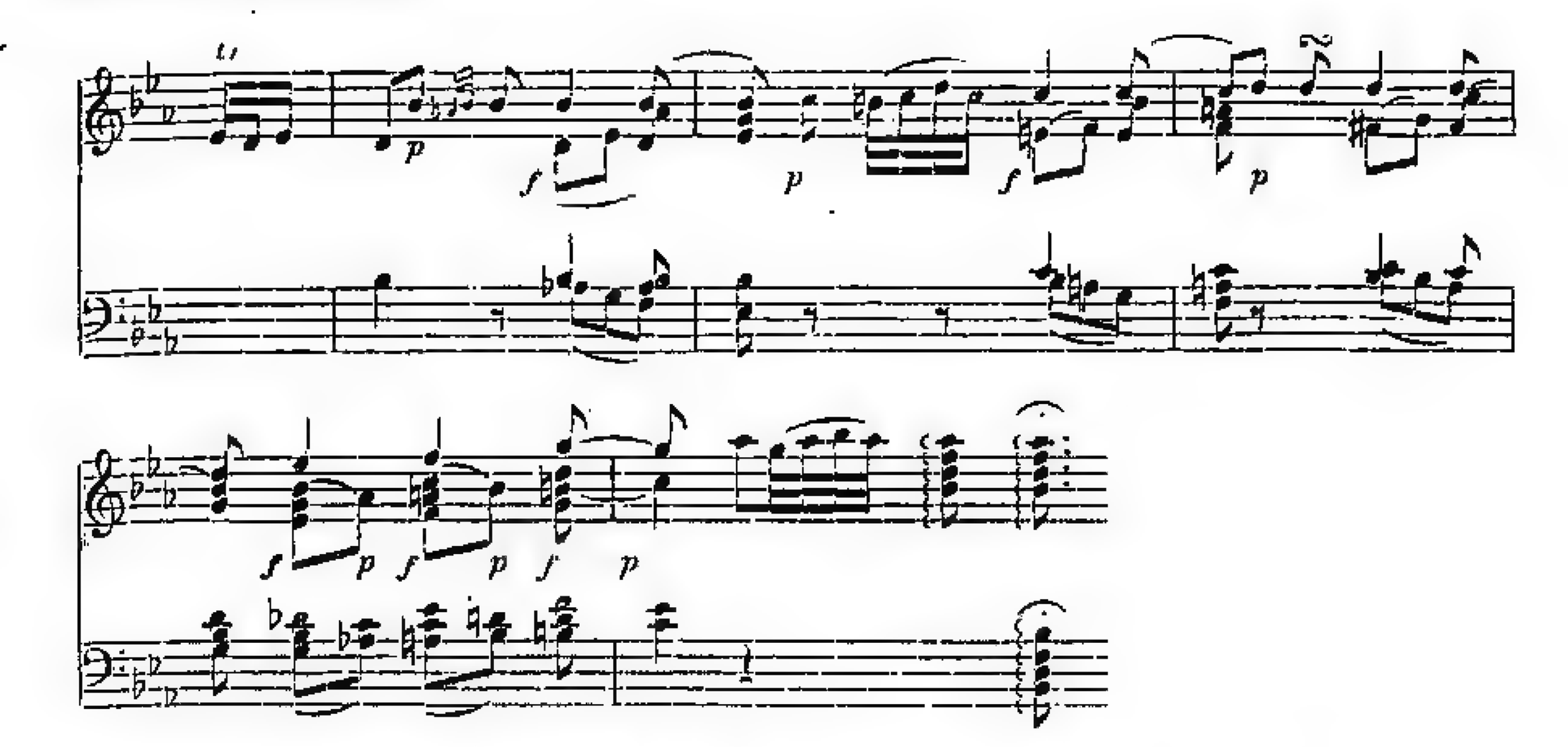
(III. Sammlung f. K. u. L. 3. Rondo.)

Es ist hauptsächlich dadurch merkwürdig, daß das motivbildende Intervall der Terz nicht eigentlich sequenzartig aneinander gereiht wird, sondern daß der Terzschritt sozusagen in infinitum fortgesetzt wird. Dadurch entsteht eine zwar nicht in Wirklichkeit ausgehaltene, aber doch latente Harmonie, die sich erst bei Brahms (Clarinette-Sonate in *F-Moll*) vorfindet. Der Vergleich mit der vorangestellten ursprünglichen Form des Themas zeigt, daß die Addition auch mit einer Beschleunigung verbunden ist. In dem nächsten Beispiel verbinden sich ein ausgeschriebenes Accelerando und Addition mit rhythmischer Verschiebung.



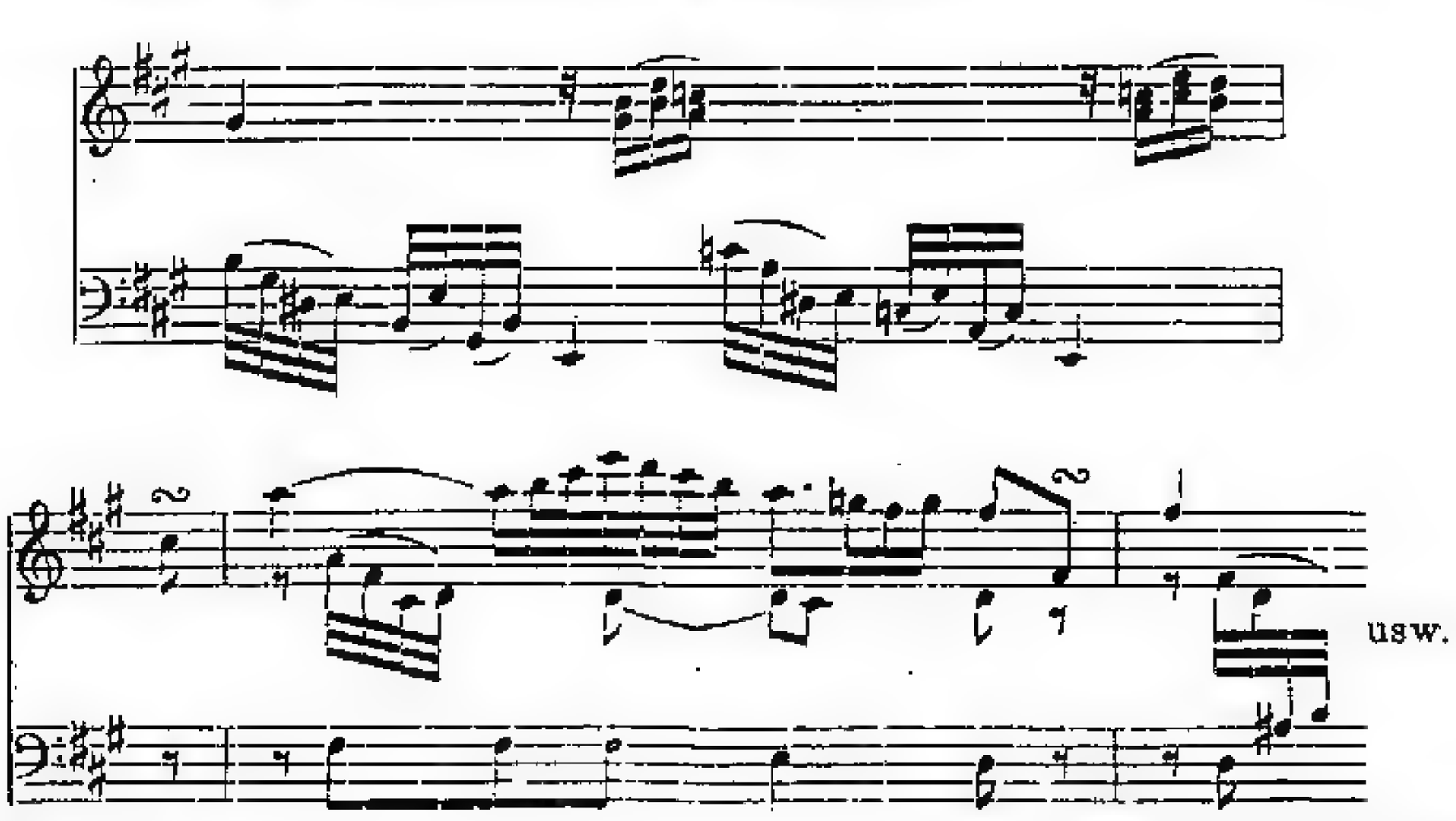
(II. Sammlung f. K. u. L. I. Rondo.)

Besonders schön verwendet ist die Addition als Ausdruckssteigerung in jener *C-moll*-Phantasie (1753), welcher der Dichter Gerstenberg einen Monolog des Sokrates und den großen Hamlet-Monolog als Gesangstexte unterlegte[1]), ein Zeichen, daß schon seine Zeit das hier zutage tretende Ringen nach sprechendem Ausdruck verstand. Das folgende Fragment aus dieser Phantasie zeigt wohl überzeugend die Ähnlichkeit mit Beethoven's Art der melodischen Steigerung:



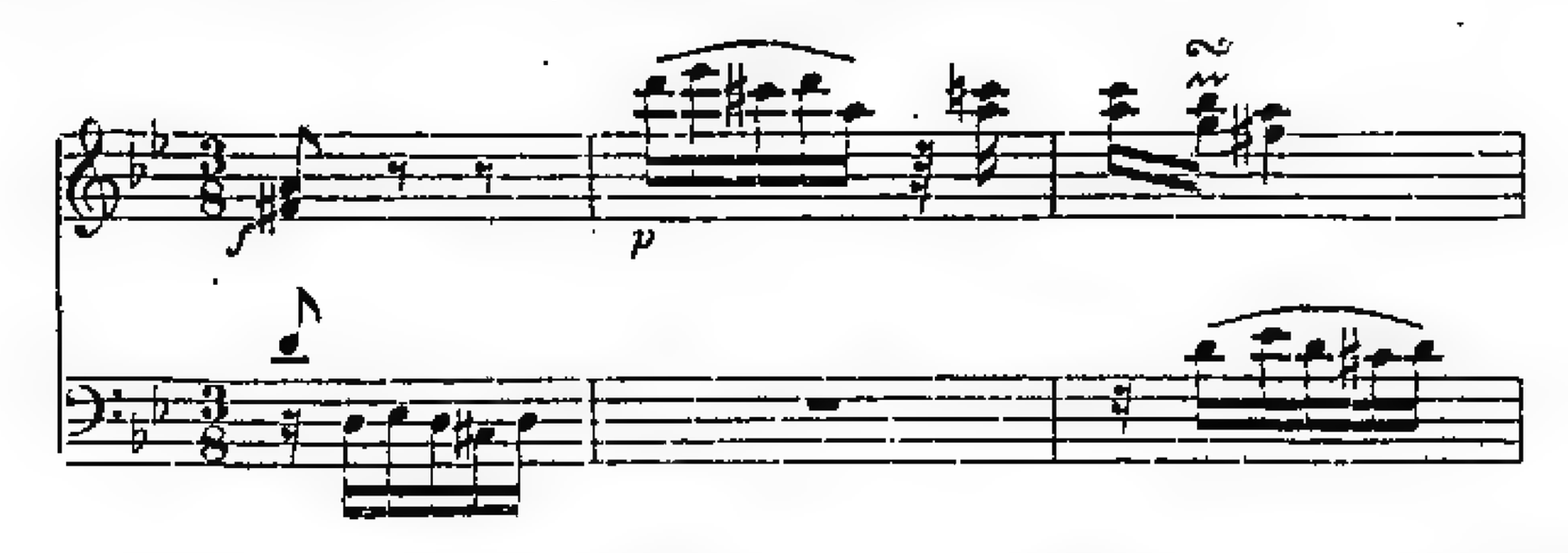
Bezeichnend ist übrigens, daß Reichhardt über die *F-moll*-Sonate der III. Sammlung für L. und K., auf deren große Verwandtschaft mit Beethoven Stil Sincero[2]) mit Recht hinweist, sich äußert: »redender, singender, durch jede Anwendung des Genies und der Kunst hinreißender, kann ich mir nichts denken«.

Die Verwendung eines Motivteiles als Begleitungsfigur bringt das Poco Adagio der IV. Sonate der I. Sammlung für K. und L.:

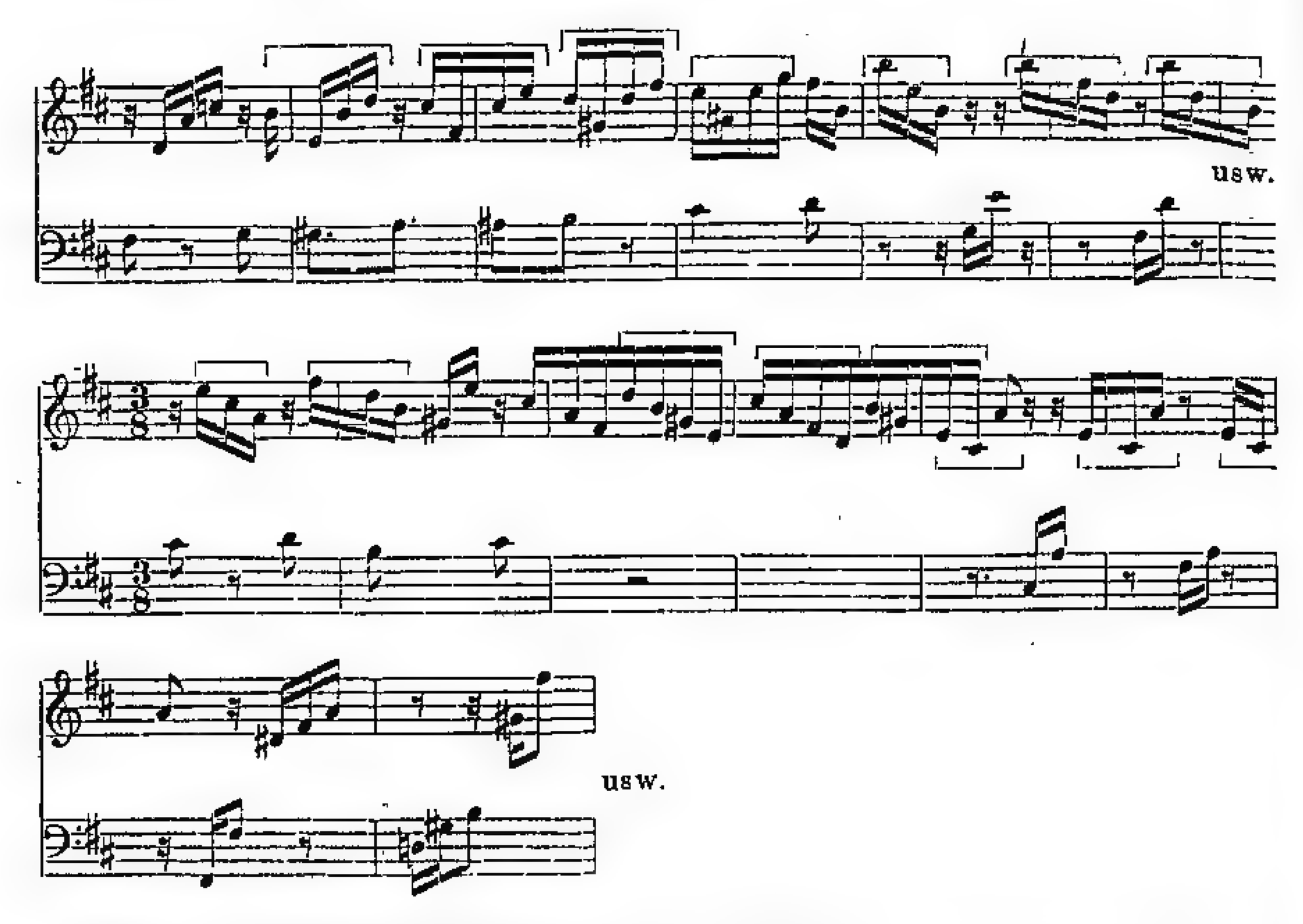


1) Vgl. Chrysander, Eine Klavierphantasie von Ph. E. Bach (Vj. f. M. 1891).
2) Sincero, *La Sonata di F. E. Bach*, *Rivista musicale* 1898.

Den umgekehrten Fall, die Aufnahme einer Baßfigur in die Melodie verbunden mit rhythmischer Verschiebung um ein Sechzehntel, das *Cantabile e mesto* der II. Sonate der III. Sammlung für K. und L.:



Die unglaublichste Kühnheit in rhythmischer Hinsicht zeigt die I. Sonate der VI. Sammlung für K. und L.:

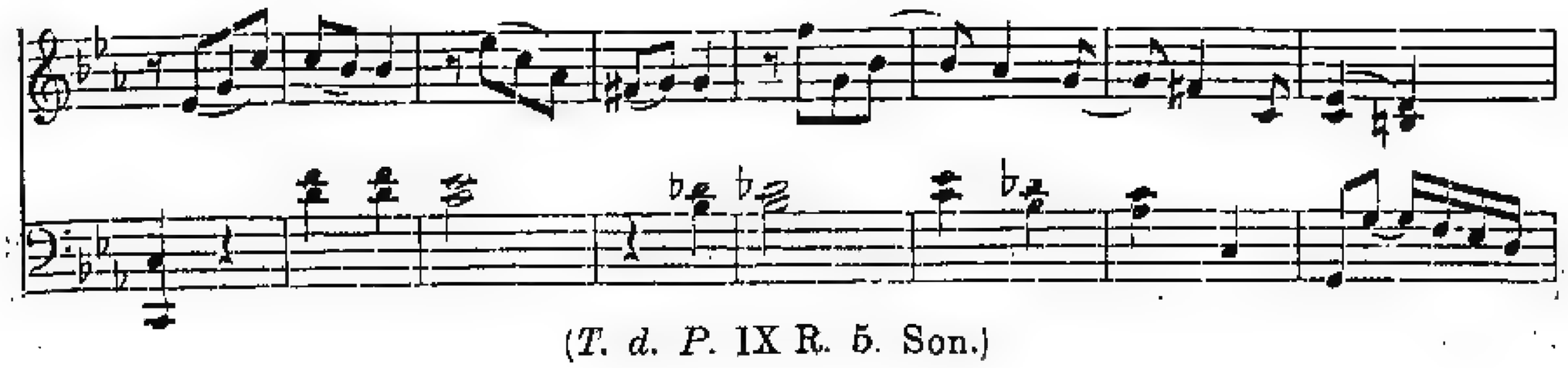


Hier sind die Verschiebungen eines Motivs gegen den Takt mit einer Konsequenz festgehalten, die schon eine stilistische Eigentümlichkeit Brahms' vorwegnimmt.

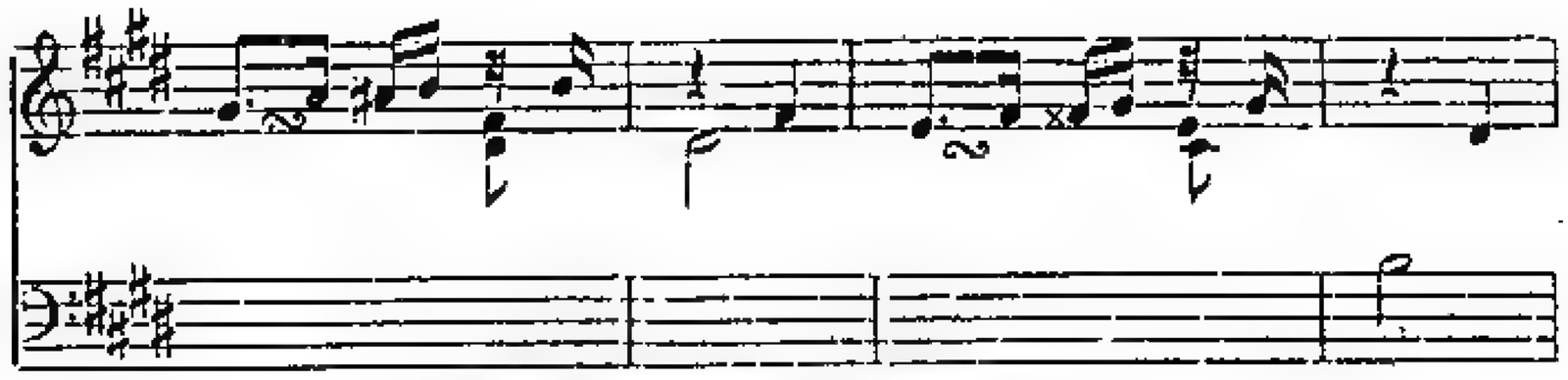
Besonders auffallend zeigt sich die Verwandtschaft mit Beethoven in der eigentümlichen Art, wie Ph. E. Bach ein Thema bei seiner Wiederholung zu variieren pflegt, und in der Verwendung der Variation als Ausdrucksteigerung. Ph. E. Bach steht in seiner Variationstechnik Beethoven viel näher als den beiden anderen Wiener Klassikern, denn er bedient sich schon jener »motivischen Umzeichnung« des Themas, die Klauwell[1]) mit Recht als

1) Klauwell, Beethoven und die Variationenform.

charakteristisch für Beethoven im Gegensatz zu Mozart bezeichnet. Charakteristisch für diese Art der Variation, der es nicht so sehr auf eine Verzierung der melodischen Linie als auf eine neue Wiedergabe desselben melodischen Ausdrucks in gesteigerter Form ankommt, ist, daß die Variation oft eine einfachere Linie, rein äußerlich gesprochen, weniger Noten bringt als das Thema. Solche Art der Variation, in der der thematische Kern zutage tritt, zeigen die beiden folgenden Beispiele:



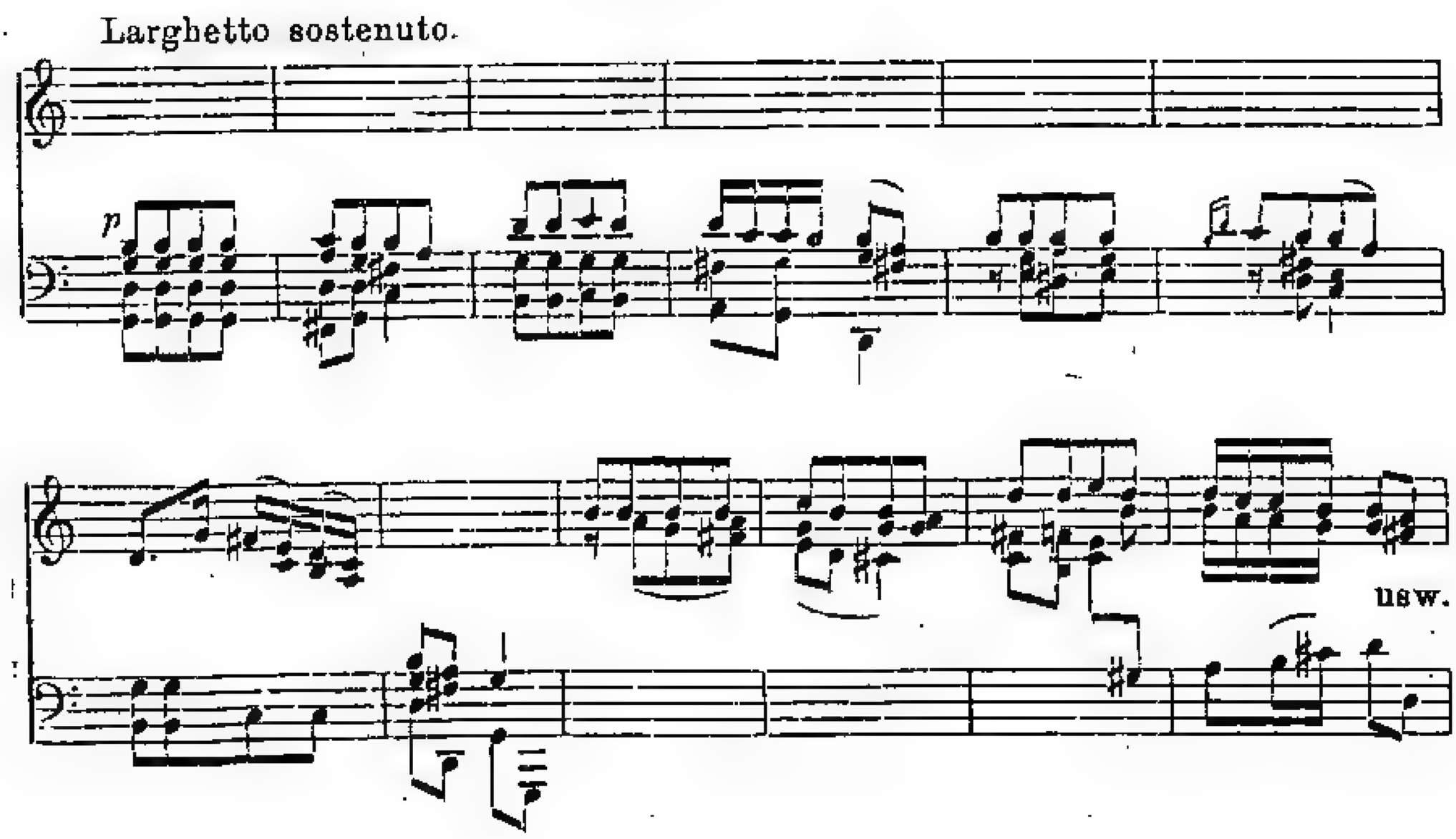
(*T. d. P.* IX R. 5. Son.)



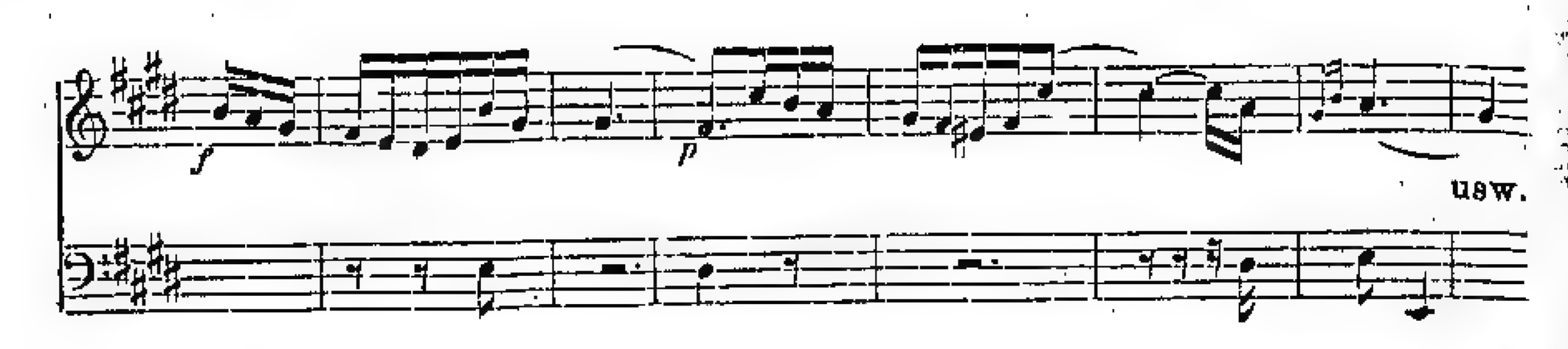
(*T. d. P.* IX R. 6. Son.)

Die diesen Variationen zugrunde liegenden Themen sind auf S. 461 zitiert.

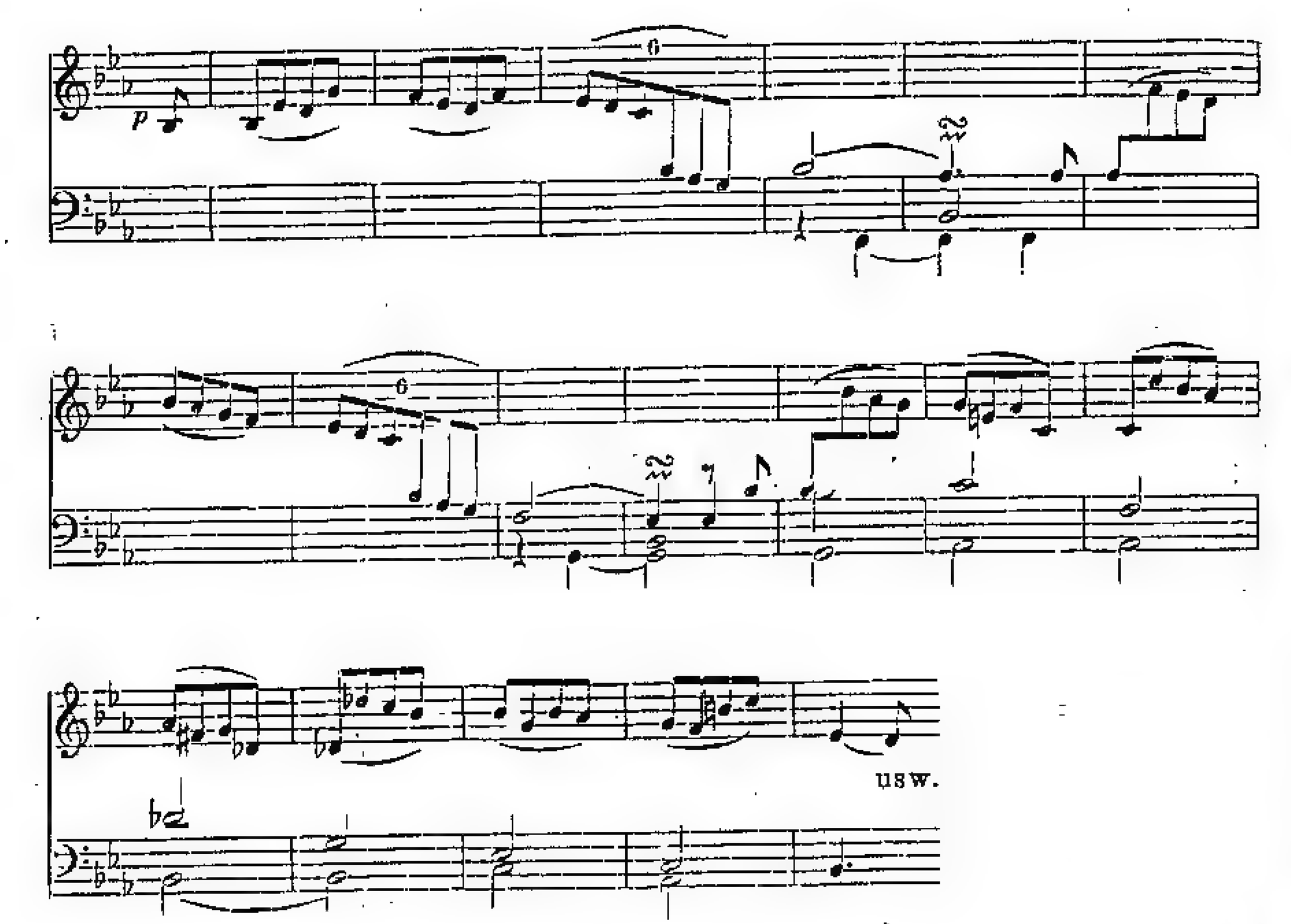
Variation mittels durchgehender Änderung der Harmonie unter Beibehaltung der Oberstimme, eine damals ganz neue Variationsform, zeigt das schöne, auch in der Melodik an Beethoven gemahnende Thema aus der *C-dur*-Phantasie der VI. Sammlung für K. und L.:



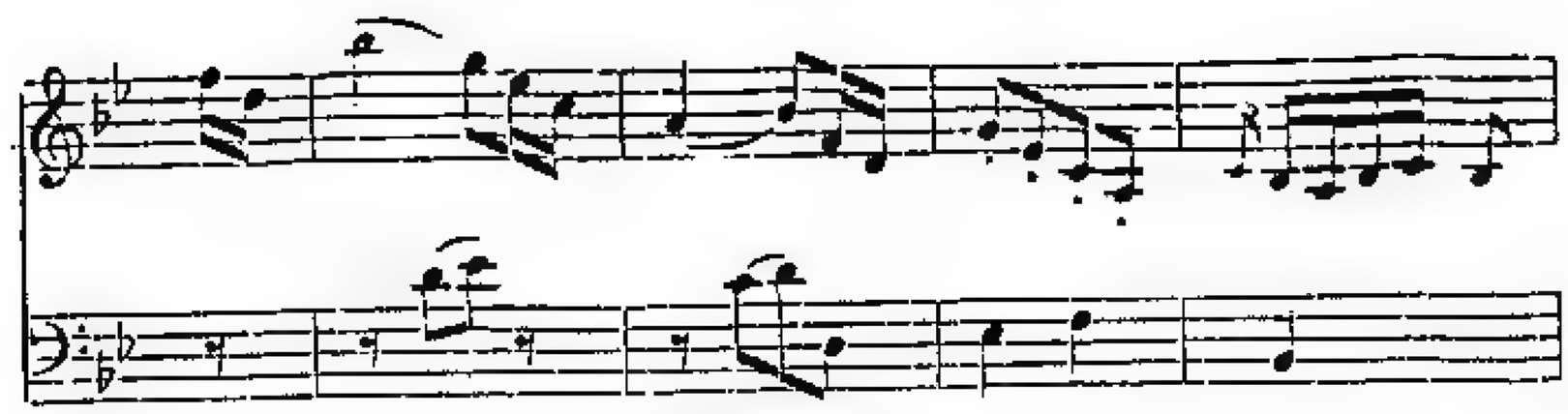
Eine eigentümliche Variation erfährt das oben (S. 458) zitierte Thema des II. Rondos aus der V. Sammlung für K. und L. bei seiner ersten Wiederkehr:



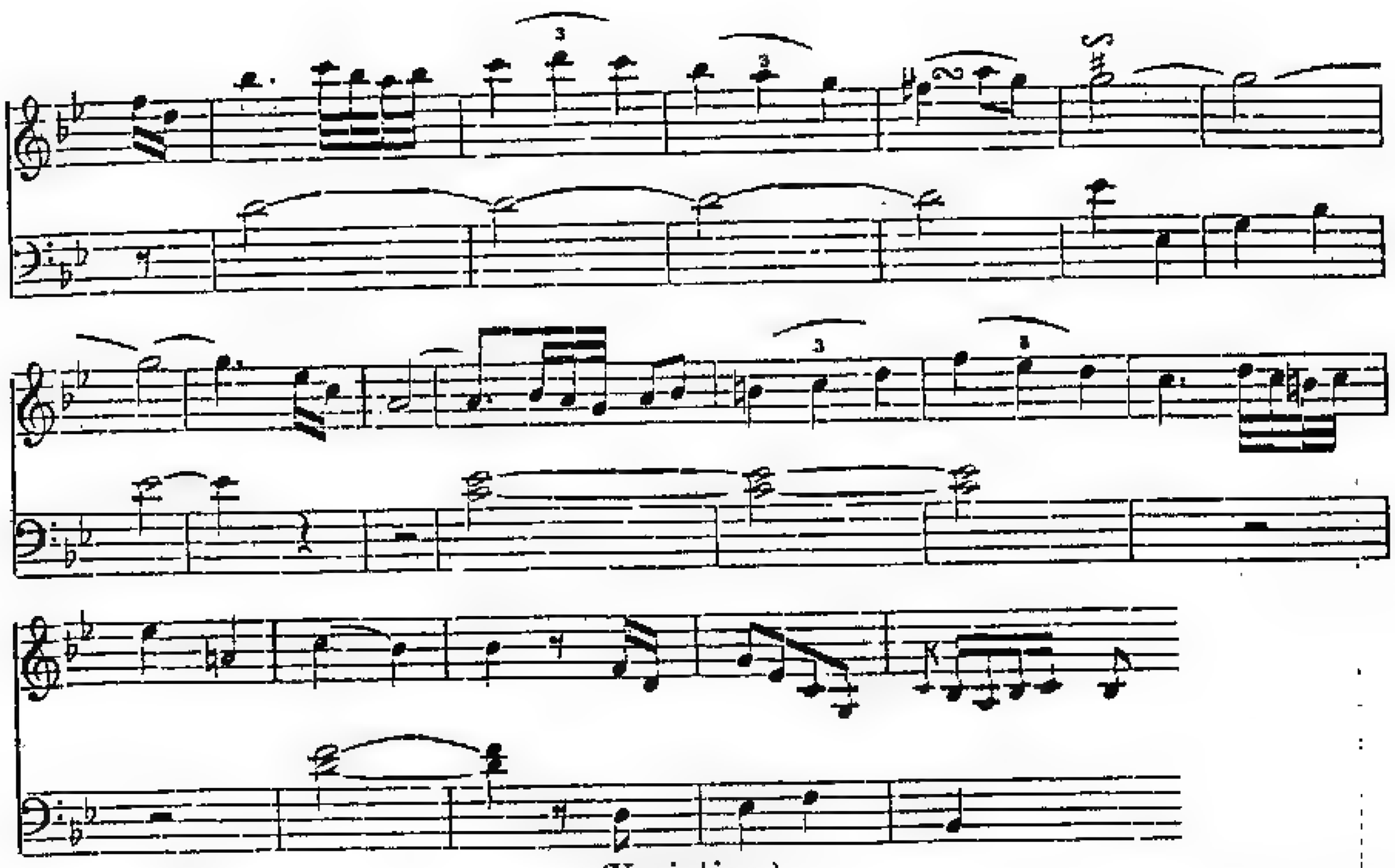
Es handelt sich hier um nichts anderes als um ein ausgeschriebenes Ritardando. Eine verwandte, aber noch merkwürdigere Art der Variation zeigt der Schluß des schon oben erwähnten I. Rondo der VI. Sammlung für K. und L. (vgl. das entsprechende Thema auf S. 460):



Die melodische Linie ist hier so stark verändert, daß auf den ersten Blick das Thema gar nicht zu erkennen ist. Dazu kommt aber noch, daß je 2 Takten des Themas immer 4 Takte der Variation entsprechen und überdies in der ersten Hälfte der auf jeden 4. Takt fallende Vorhalt auf 2 Takte gedehnt ist. Überaus originelle Variation zeigt das nächste Beispiel aus dem III. Rondo der IV. Sammlung für K. und L.:

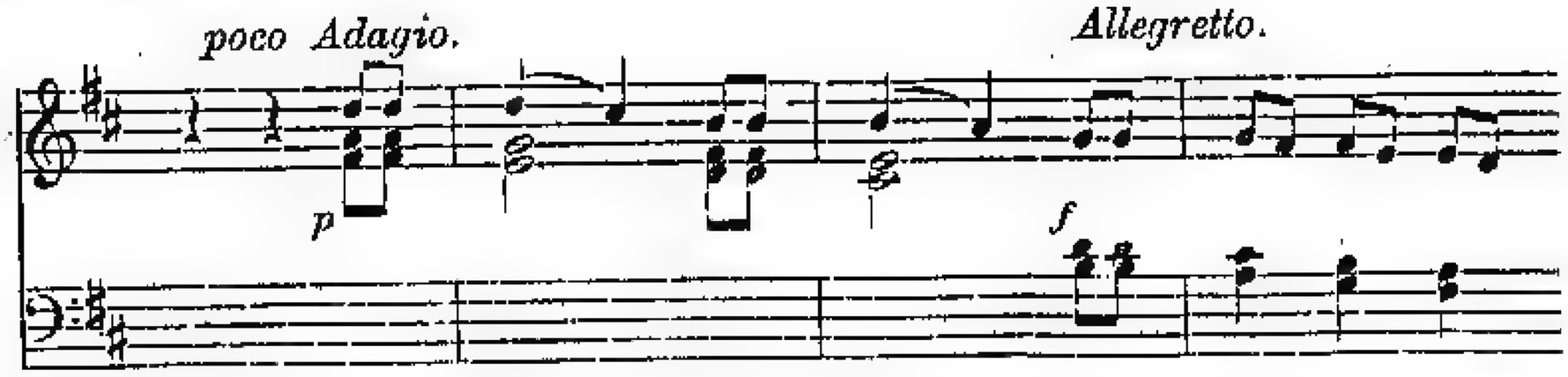


(Thema.)

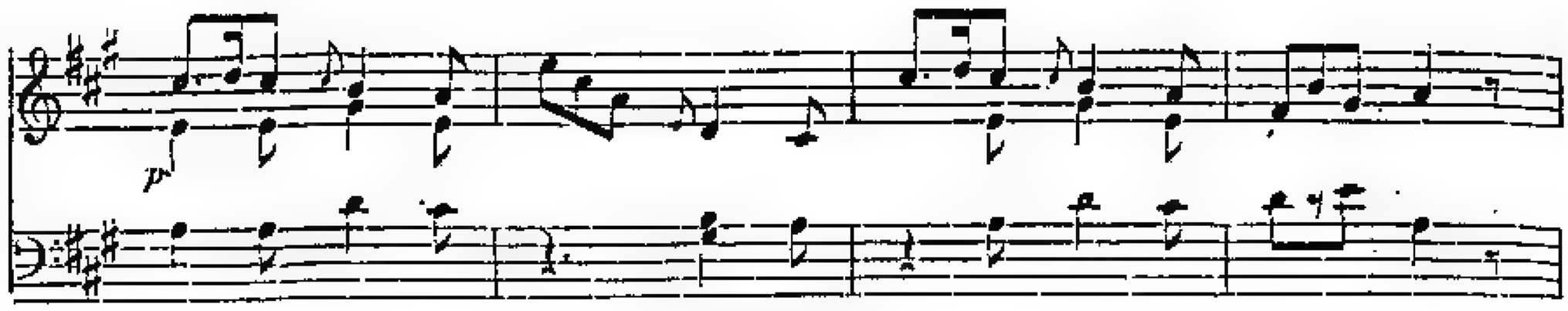


(Variation.)

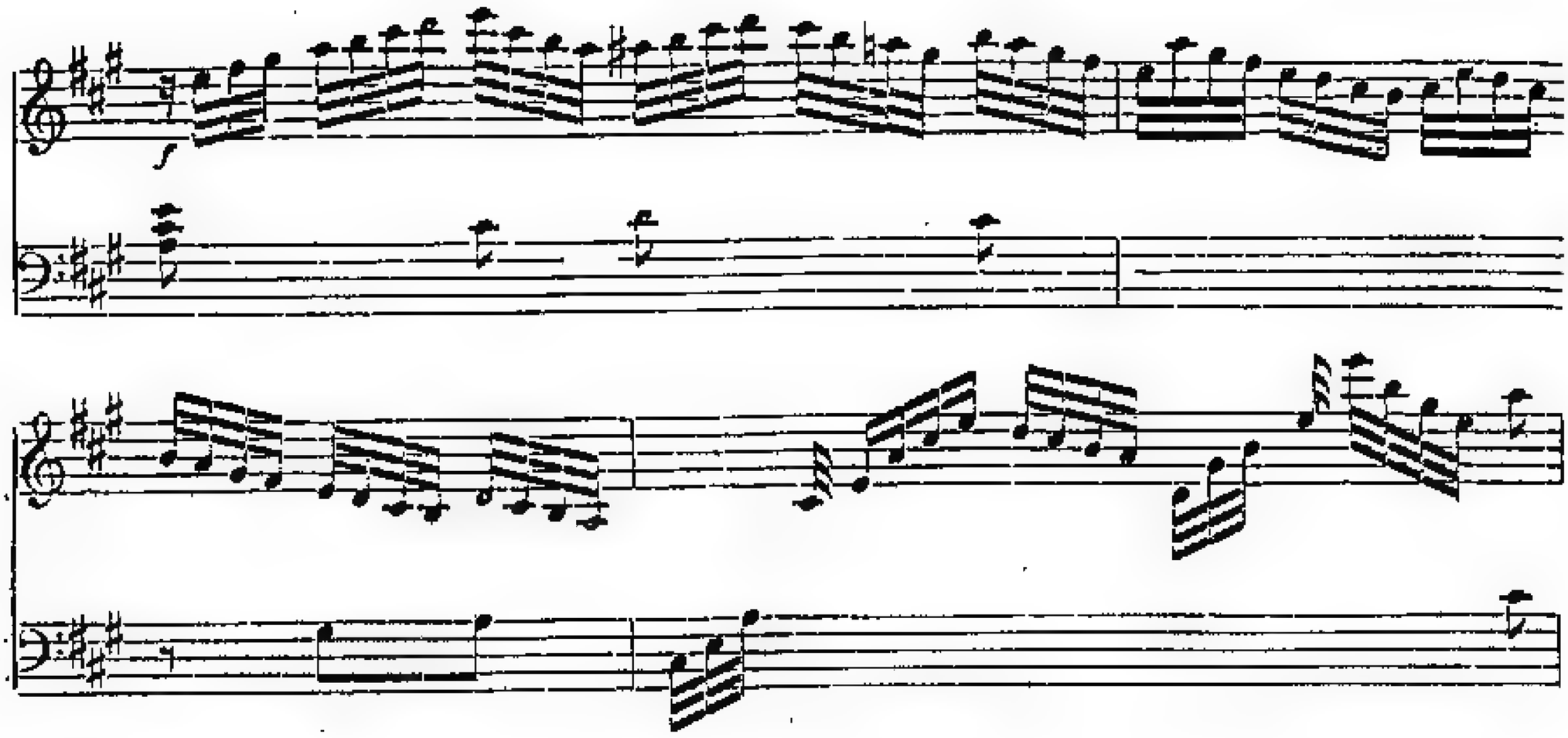
Dieser Variation liegt eine ausgeschriebene Adagiowiederholung der ersten 2 Takte des Themas zugrunde, worauf dann im Tempo und ohne Variation das Thema fortgesetzt wird. In den drei eben zitierten Beispielen ist der für Beethoven außerordentlich charakteristische Typus vorgebildet, der in schnellen Sätzen am Schlusse das Thema in der Form wiederholt, daß die erste Hälfte Adagio zu spielen ist, die Fortsetzung dann aber im Tempo weitergeht. Ohne Variation zeigt denselben Typus II. Rondo der II. Sammlung für K. und L.:

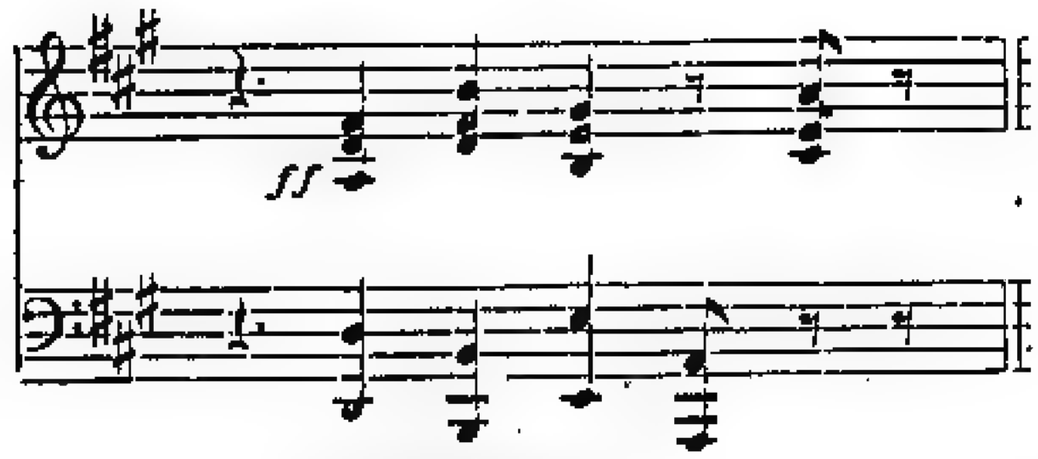


Bei den oben zitierten Beispielen aus Bach's Werken kommt aber noch hinzu, daß das Adagio, die Verlangsamung ausgeschrieben, oder besser gesagt, auskomponiert und überdies noch variiert ist. Hierher gehört auch das folgende Beispiel:



(Thema.)



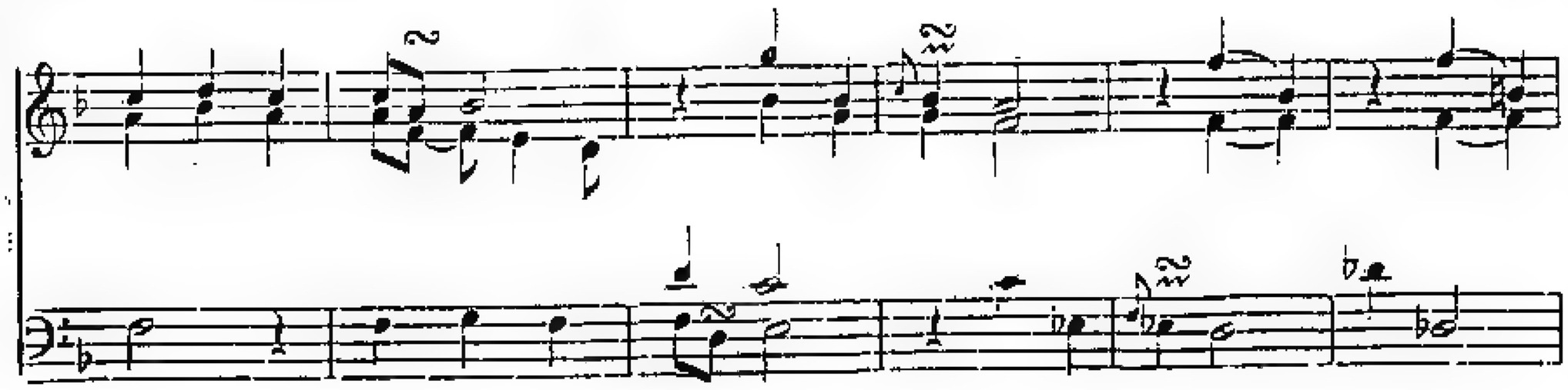


(Variation.)

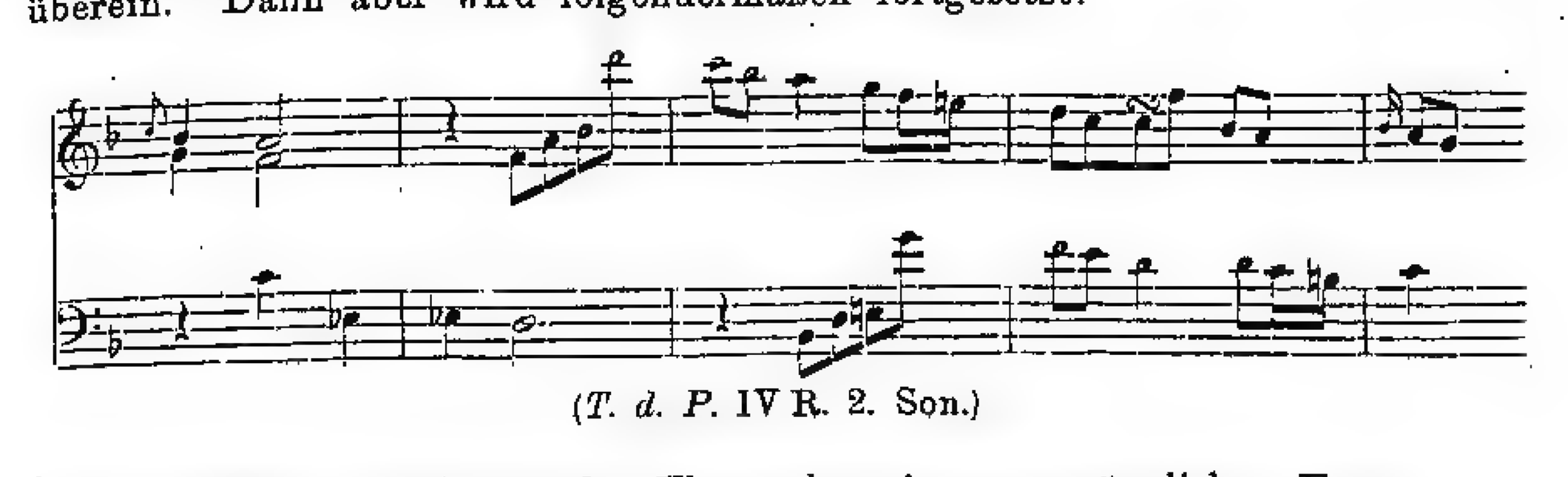
(*T. d. P.* X R. I. Rondo.)

Hier sind die ersten 3 Takte variiert, der 4. Takt folgt unvariiert — wenigstens in der melodischen Linie — und vergrößert.

Charakteristisch für Beethoven's melodische Steigerungstechnik ist auch, daß er ein Thema am Schluß eines Stückes bis zu einem gewissen Punkt getreu wiederholt, dort aber, wo in der ersten Form des Themas der Abfall der melodischen Linie begann, jetzt noch einen neuen Höhepunkt hinzufügt, von dem dann erst die melodische Linie endgültig absteigt. Daß Ph. E. Bach auch diese Eigentümlichkeit vorwegnimmt, zeigen die beiden letzten Beispiele: in dem einen Fall lautet das Thema zu Beginn folgendermaßen:

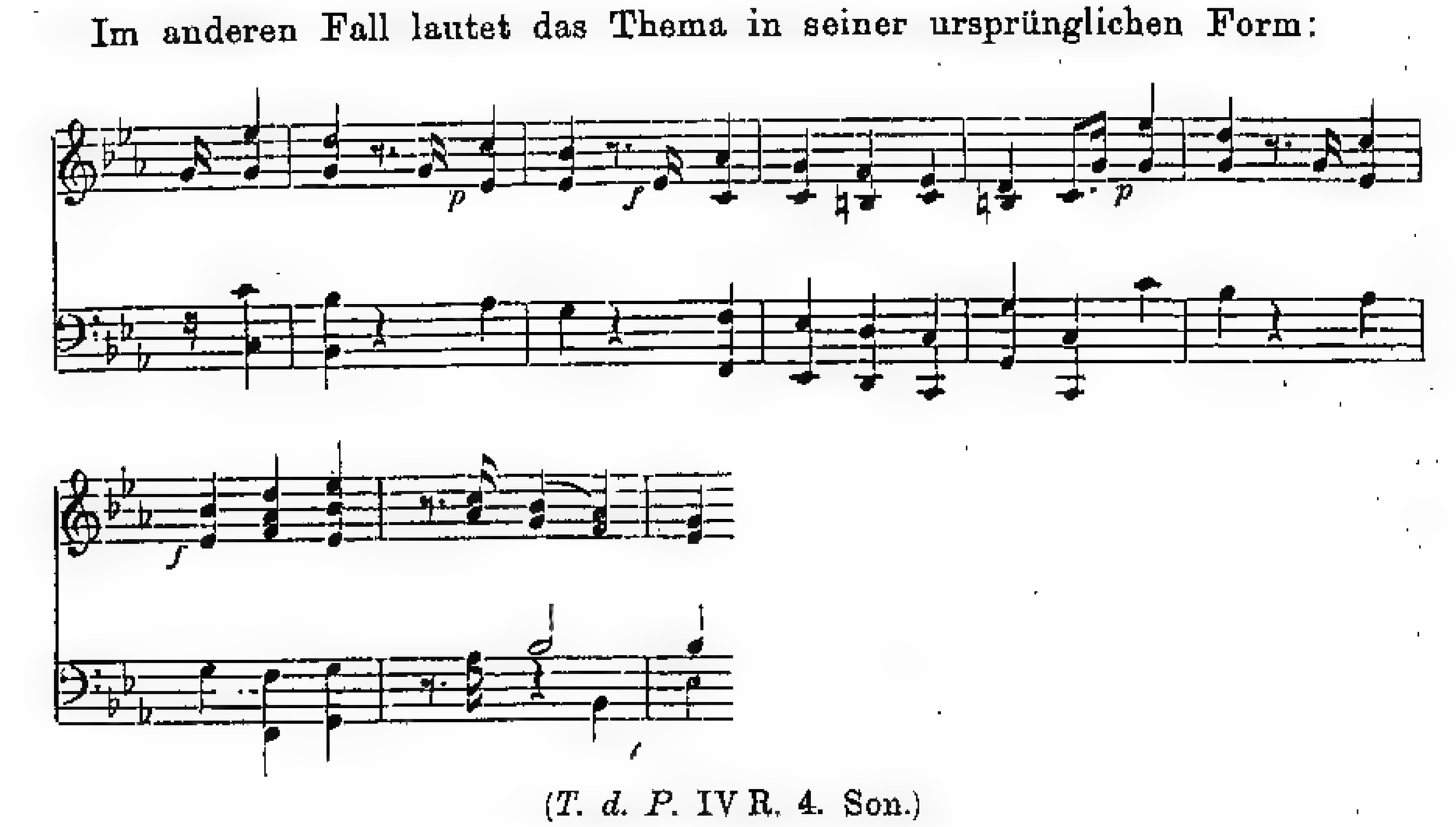


Bei der letzten Wiederholung stimmen die ersten 4 Takte vollkommen überein. Dann aber wird folgendermaßen fortgesetzt:



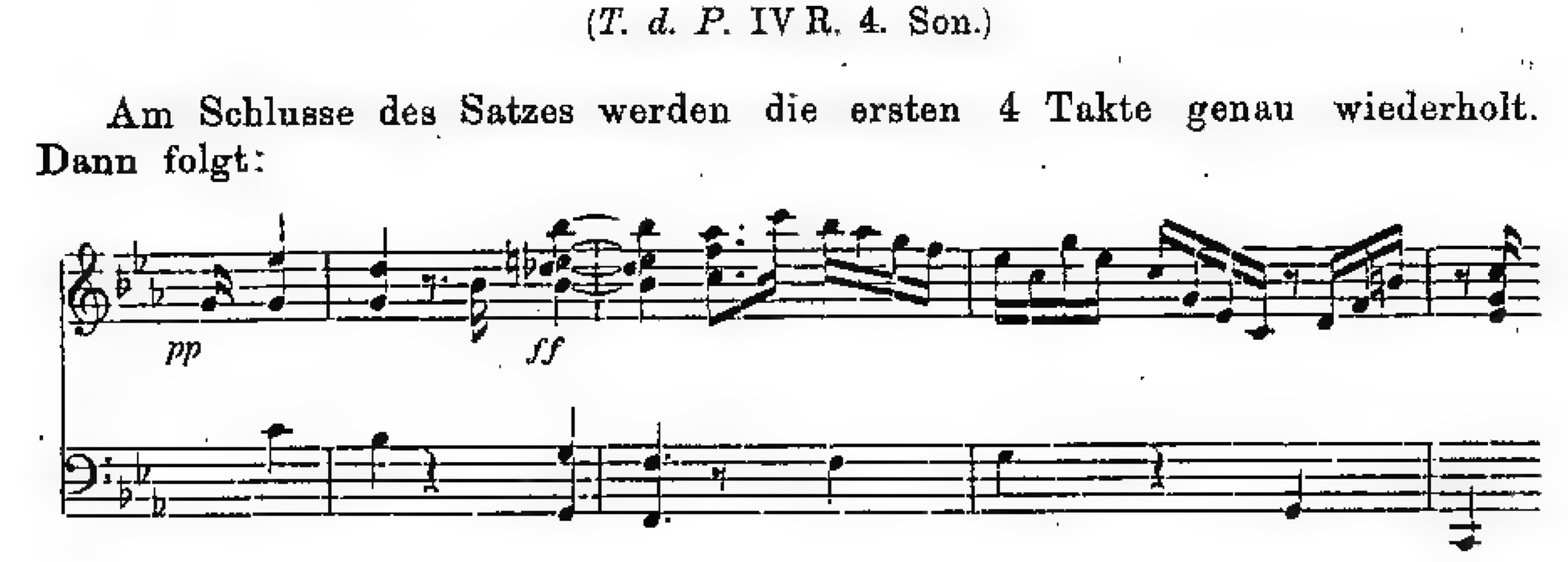
(*T. d. P.* IV R. 2. Son.)

Im anderen Fall lautet das Thema in seiner ursprünglichen Form:



(*T. d. P.* IV R. 4. Son.)

Am Schlusse des Satzes werden die ersten 4 Takte genau wiederholt. Dann folgt:



Diese Beispiele dürften genügen, um die auffallende Verwandtschaft der melodischen Technik Ph. E. Bach's mit der Beethoven's zu belegen. Zieht man noch in Erwägung, daß, wie oben dargetan, in der Erfindung Beethoven's Jugendwerke deutliche Beziehungen zu Ph. E. Bach zeigen, und erinnert man sich der weiter oben charakterisierten künstlerischen Konsequenz und auffallend betonten umstürzlerischen Tendenz in Ph. E. Bach's Werken, Züge, die bei Beethoven noch in weit höherem Maße als bei Haydn und Mozart verwandte Saiten anklingen ließen, so wird man den Einfluß

Ph. E. Bach's auf Beethoven kaum bestreiten können. Der Umstand aber, daß, wie oben dargelegt, die Bedeutung Beethoven's viel mehr in der Steigerung der melodischen Technik seiner Vorgänger, als in der Entwicklung der Sonatenform liegt, berechtigt, dem augenfälligen Einfluß, den Ph. E. Bach gerade in dieser Richtung auf Beethoven genommen, besondere Bedeutung beizulegen, und, da er in dieser Beziehung Beethoven näher steht als dessen klassische Vorgänger, kann er — eben, was die Entwicklung der klassischen Melodik betrifft — mit Haydn und Mozart als engerer Vorläufer Beethoven's geradezu in eine Reihe gestellt werden. Da aber der Höhepunkt der klassischen Instrumentalmusik nicht so sehr in der reicheren Differenzierung der Sonatenform, als vielmehr in der Konzentration der Melodik bis ins kleinste Detail zu suchen ist, kommt auch für das Problem der Stellung Ph. E. Bach's zu den Wiener Klassikern im allgemeinen und zu Beethoven im besonderen die Frage gar nicht in Betracht, inwieweit Ph. E. Bach überhaupt an der Entwicklung der Sonatenform beteiligt ist. Es ist aber auch durchaus kein Argument gegen seine Einwirkung auf die Klassiker, wenn ihm, wie dies in letzter Zeit besonders durch Riemann[1]) und Mennicke[2]) geschehen ist, mangelhaftere Beherrschung der Form vorgeworfen wird; es mag dahingestellt bleiben, inwieweit dieser Vorwurf überhaupt berechtigt erscheint, dürften doch manche seiner Sätze, die im ersten Moment einen zerfahrenen Eindruck machen, sich bei näherer Betrachtung als durchaus klar disponiert und fließend durchgearbeitet erweisen, ganz zu schweigen von den Sätzen, die wohl auf den ersten Blick schon den Eindruck höchster technischer Reife machen — ich verweise hier nur auf das Adagio der 5. Sonate aus der X. Sammlung des *T. d. P.* und das schon oben zitierte Allegro Siciliano aus der 3. Sonate der X. Sammlung; überdies zeigt aber schon die oben dargelegte konsequente und zielbewußte Verwendung aller Ausdrucksmittel, ganz besonders aber die Höhe seiner Variationskunst, die schon in den wenigen hier angeführten Beispielen auffallend zutage tritt, daß Bach imstande war, das was er sagen wollte, auch klar zum Ausdruck zu bringen. Es ist ja übrigens nur zu selbstverständlich, daß das Werk eines Künstlers, der wie Ph. E. Bach einen so großen musikalischen Umschwung herbeiführen half und überdies ein so unbändiges Temperament und so überreiche Phantasie besaß, nicht einen stilistisch durchaus einheitlichen Eindruck macht. Es kommt aber für den Eindruck, den er auf die Wiener Klassiker machte, auch gar nicht in Betracht, ob der Vorwurf der technischen Unsicherheit berechtigt ist oder nicht; denn Ph. E. Bach gehört eben zu jenen Persönlichkeiten, denen gar nicht die Aufgabe zufiel, einen Stil in voller Reinheit und reifster Abklärung zu repräsentieren, sondern einzig und allein durch eine Fülle neuer Ideen auf ihre Nachfolger anregend zu wirken, und er gehört daher in eine Reihe mit Künstlern wie etwa Berlioz und Liszt, die ihre prominente Stellung in der Musikgeschichte zweifellos weniger dem absoluten Wert ihrer Werke als ihrem Einfluß auf die musikalische Entwicklung in der zweiten Hälfte des 19. Jahrh. verdanken. Was diese beiden Künstler für die Entwicklung des modernen Instrumentalstils bedeuten, das ungefähr bedeutet Ph. E. Bach für die Wiener klassische Schule.

---

1) Riemann, Präludien und Studien III. Bd.
2) Mennicke, Hasse und die Brüder Graun als Symphoniker, Seite 77—87.

Die Lieder des Münsterischen Fragmentes.

Von

Abt **Raphael Molitor** O. S. B.

(St. Joseph, P. Coesfeld.)

Ein glücklicher Fund hat den anziehenden Gegenstand zu Tage gefördert, dem die folgenden Seiten gewidmet sind. Vor Jahresfrist entdeckte Archivrat Dr. Merx im Kgl. Staatsarchiv zu Münster i. W. einige Blätter, die nichts weniger enthielten, als Reste längst verklungener Melodien aus sangesfroher deutscher Vorzeit, darunter solche des Fürsten unserer mittelalterlichen Lyrik.

Die Untersuchung über Handschrift und Text ist von Franz Jostes geführt worden, und ihre Ergebnisse sind in der Zeitschrift für deutsches Altertum und deutsche Literatur niedergelegt.

Umstände, die außerhalb meines Bereiches lagen, verzögerten bis heute das Erscheinen dieser Zeilen, die die musikgeschichtlichen Probleme des Fundes behandeln.

1. Die Handschrift.

Nur ein einziges Doppelblatt (4 Seiten), beiderseits in zwei Kolonnen beschrieben, ist erhalten, ohne Zweifel der kärgliche Rest einer größeren Liederhandschrift.

Von den fünf darin enthaltenen Melodien ist meines Wissens keine in den bisher bekannten Liederhandschriften[1]) notiert.

---

1) Sangesweisen der Jenaer Handschrift bei v. d. Hagen, Minnesänger IV (1838) 775.

Die Jenaer Handschrift herausgegeben v. Dr. G. Holz, Dr. Fr. Saran und Dr. E. Bernoulli, 2 Bde. 1901 (J I = 1. Bd., J II = 2. Bd.)

Die Sangesweisen der Colmarer Handschrift und die Liederhandschrift Donaueschingen, herausgegeben v. Paul Runge, 1896 (C).

Sangesweisen zu Nithart's Liedern in Hagen's Handschrift bei v. d. Hagen l. c. 846, ferner Riemann's Übertragung in der Beilage zum Musikalischen Wochenblatt (MW.) 1897.

Die Mondsee-Wiener Liederhandschrift und der Mönch von Salzburg v. Arnold Mayer und Heinrich Rietsch in den *Acta Germanica*, 1894.

Oswald v. Wolkenstein, Geistliche und Weltliche Lieder, bearbeitet v. Joseph Schatz und Oswald Koller, 1902.

Ein deutsches geistliches Liederbuch mit Melodien aus dem XV. Jahrhundert, herausgegeben v. Dr. W. Bäumker, 1895.

Von demselben: Niederländische geistliche Lieder nebst ihren Singweisen aus Handschriften des XV. Jahrhunderts in Vierteljahrschrift für Musikwissenschaft, 1888.

Von demselben: Das katholische deutsche Kirchenlied in seinen Singweisen, 3 Bde. 1886—91.

Die Lieder und Melodien der Geißler des Jahres 1349, herausgegeben v. Paul Runge, 1900.

Drei Melodien entfallen auf Gedichte Walter's v. d. Vogelweide. Eine vierte trägt den Namen Meister Reynar's. Der Verfasser der fünften Weise ist aus der Handschrift nicht zu ersehen, da der Anfang des Liedes fehlt.

Die Gesänge sind ausnahmslos in der Notenschrift des liturgischen Chorals aufgezeichnet. Riemann's Vermutung[1]), es sei die gesamte mittelalterliche Monodie choralmäßig aufgeschrieben, erhält damit für das Gebiet des deutschen Minnegesanges eine neue Bestätigung.

Die Notation verrät eine geübte und ziemlich sorgsame Hand. Die Schriftzüge weisen auf den Ausgang des 14. oder den Beginn des 15. Jahrh.

Wie vielfach üblich, gebraucht der Schreiber fünf schwarze Linien. Zweimal, wo der Raum eine vorübergehende Einschränkung gebot, hat er sich mit drei (fol. 1v. col. 2 und fol. 2v. col. 2) und einmal, am Schluß des Kreuzfahrerliedes, mit zwei Linien — Text- und Notenlinie — behelfen müssen.

Der *custos* am Ende der Zeilen fehlt.

Als Schlüssel erscheinen jeweils *c*- und *f*-Schlüssel zusammen. Bei dem Spruche Vil wol gelobter got tritt wegen des ungewöhnlichen Tonumfanges noch der *g*-Schlüssel hinzu.

Der Halbton *b* ist fast immer eingetragen.

2. Die Verfasser.

Die Handschrift nennt zwei Namen, Walter und Reynar. Die Angabe ist durchaus glaubwürdig und darf bei den betreffenden Liedern

---

Von demselben: Die Lieder Hugo v. Montfort's mit den Melodien des Burk Mangolt, 1906.

Von demselben: Maria muter reiniû maît in der Riemann-Festschrift, 1909, 256.

Vgl. auch Rietsch, Die deutsche Liedweise, 1904.

Über die französischen Lieder:

Coussemaker *Œuvres complètes du trouvère Adam de la Halle*, 1872.

Le chansonnier français de Saint-Germain-des-Près par P. Meyer et G. Raynaud, 1892.

Aubry, *Lais et Descorts français du XIIIe siècle*, 1906.

Von demselben: *Refrains et rondeaux du XIIIe siècle* in der Riemann-Festschrift, 213.

Dr. J. Beck, Die Melodien der Troubadours. Bd. I, 1908 (der 2. Bd. wird die Melodien bringen), dazu das Referat v. Joh. Wolf in der Zeitschrift der IMG. (ZIM.) 1909, 129.

Dr. J. Beck, Der Takt in den Musikaufzeichnungen des XII. und XIII. Jahrhunderts, vornehmlich in den Liedern der Troubadours und Trouvères, in der Riemann-Festschrift, 166.

Von demselben: *La musique des troubadours.* (Paris, *Les musiciens célèbres.*)

1) Die Melodik der Minnesänger, MW. 1897, 401. Vgl. dazu Riemann Musik-Lexikon (ML.), 1910, Art. Minnesänger. Anders in den französischen Liedern, von denen etwa $^1/_{10}$ mensural notiert ist. Vgl. Dr. J. Beck, Die Melodie der Troubadours, I, 90 und Joh. Wolf, »Notationskunde« im Berichte I der IMG. (JM.), 1907, 12.

auf Wort und Sang bezogen werden. Waren doch Dichter und Komponist zur Zeit des Minnegesanges regelmäßig in einer Person vereinigt. Sodann sind wenigstens die beiden Texte Walter's Dil wol gelobter got und Mir hat ein liecht von vranken so persönlich gestimmt, daß nicht leicht ein Anderer als der Dichter selbst zu ihrer Komposition sich angeregt fühlen mochte. Außerdem verraten gerade diese zwei Lieder, zumal das erstgenannte aus ihnen, ein so persönliches Empfinden, und die Melodie ist so innig mit dem Worte verwachsen, aus ihm herausgesungen, daß an eine entlehnte Melodie oder an einen anderen Verfasser als Walter kaum zu denken ist. Eher könnte man beim Kreuzfahrerliede eine solche Möglichkeit einräumen. Jedoch liegt auch hier nichts vor, was diese Annahme begründete oder einen greifbaren Anlaß zu ihr böte. Die Lieder passen in die Zeit, in welche die angegebenen Namen sie versetzen.

Es ist demnach keine voreilige Leichtgläubigkeit, wenn wir des glücklichen Fundes uns freuen. Lange genug hat es gewährt, bis damit ein Weniges von Walter's Melodien bekannt wurde, und eine oft beklagte Lücke[1]) in unserer Kenntnis des Minnegesanges in etwa sich schloß. Und das darf hier gleich gesagt werden: Walter's Lieder besitzen einen musikalisch wertvollen Gehalt, und diese wenigen Reste seiner Kunst gehören zum besten aus der Hochblüte der weltlichen Monodie des Mittelalters.

Um so mehr müssen wir es beklagen, daß einzig sein Kreuzfahrerlied vollständig auf uns gekommen ist.

3. Die Lieder.

Wie bei den meisten Liedern des deutschen Minnegesanges ist die melodische Linie auch hier leicht und mit Sicherheit zu erkennen.

Nicht so einfach ist die Feststellung des rhythmischen Gefüges solcher Gesänge. Wenigstens sind bis heute die Meinungen darüber geteilt, und die einzelnen Deutungsversuche gehen von sehr verschiedenen Grundlagen und Gesichtspunkten aus und gelangen zu ganz verschiedenen

---

1) Fragmente einer mit Melodien versehenen Pergamenthandschrift von Walter's Liedern — v. d. Hagen IV, 188 sagt »einige Pergamentschnitzel« — befanden sich noch 1822 im Besitze Docen's, sind aber, wie es scheint, verloren gegangen. »Und doch gäben wir ganze Stöße elender Reimereien und schlechter Handschriften für ein einziges Blatt mit Originalmelodien W.'s.« (Dr. R. Gusinde bei Paul Runge »Die Musik als Hilfswissenschaft der Philologie in Bezug auf das mittelalterliche Lied« in Eitner's Monatshften für Musikgeschichte (MFM.), 1904, 1.) Allerdings enthält C, 162f. zwei Lieder mit der Aufschrift »her walthers v. d. vogelweyde hoffwyse oder wandelwys« und »In her walthers guldin wyse«. Aber die Melodien rühren kaum von W. her. Vgl. C. 194 und Oswald Koller in s. Ausgabe der Lieder des Wolkenstein, 136. [Vgl. R. Wustmann, Die Hofweise Walthers v. d. Vogelweide, in v. Liliencron-Festschrift, S. 440. (Anm. d. Red.)]

Ergebnissen. Im Grunde gehen alle Ansichten auf zwei leitende Gedanken zurück:

Rhythmus in gebundener, und
Rhythmus in freier, ungebundener Form.

Die Vertreter der ersten Art nennen wir mit einem Worte Mensuralisten. Sie bilden jedoch keine geschlossene Gruppe. Vielmehr gewinnen sie die Mensur entweder

a) auf dem Wege freier Rekonstruktion oder
b) auf Grund des Textes oder
c) durch Anwendung einer musikalischen Normalperiode oder
d) im Anschlusse an die Notation mit oder ohne Zuhilfenahme der mittelalterlichen Mensuraltheorie.

Es sind also ungefähr dieselben Versuche, die wir auch in der Geschichte der Restauration des gregorianischen Chorals im 19. Jahrh. kennen.

Wäre keine andere Lösung denkbar oder praktisch durchzuführen, dann allerdings ließe sich die freie Rekonstruktion[1]) der Mensur indirekt, als das einzig Mögliche, beweisen; man müßte alle Bedenken beiseite legen und sich eben zur Annahme dieses Verfahrens bequemen. Glücklicherweise trifft dies, wie wir sogleich sehen werden, nicht zu. Wir können und müssen demnach das Vorgehen ablehnen. Jedes Resultat auf diesem Wege gewonnen ist naturgemäß willkürlich: Perioden, Pausen, Notenwerte werden nach Belieben oder je nach dem willkürlich angenommenen oder auch selbstgeschaffenen und selbstverschuldeten Bedürfnisse eingesetzt. Mehr als eine Melodie läßt sich erfahrungsgemäß auf diese Weise in die verschiedenartigste Fassung bringen. Wer wird da den richtigen Weg weisen? Verlegenheit, Liebhaberei, Willkür geben meistens den Ausschlag. Dabei ist das Ergebnis musikalisch wertlos, vielfach auch praktisch nur schwer ausführbar. Endlich fehlt für diese Art der Interpretation jeder genügende Ausweis in der mündlichen oder schriftlichen Überlieferung der mittelalterlichen Monodie. Die bloße Möglichkeit, eine vorgezeichnete melodische Linie in einen mensuralen Rhythmus einzuschnüren, beweist nicht, daß dieser Rhythmus richtig und der Melodie angeboren ist. Oft genug braucht es Gewalt, die Melodie restlos unterzubringen[2]). Mit solchen Mitteln kann jede, auch die modernste Melodie, rhythmisch umgeformt werden.

---

1) Über ältere und neuere Versuche dieser Art vgl. Saran in JII, 98ff. Riemann MW., 1902, 430; 1905, 161. Runge C, XI; in MFM., 1904, 2; ders. »Über die Notation des Meistergesanges« in JM., I, 1907, 17. Dazu als Ergänzung und Berichtigung sein Referat bei der Wiener Haydn-Feier 1909, 84. Ferner Beck, Melodien d. Troubadours I, 82.

2) Vgl. hierzu Riemann, MW., 1900, 285.

Dazu tritt noch eine Erwägung. Wären die in Choralnotation aufgezeichneten Minnelieder als Mensuralmusik zu verstehen, so bliebe immer die Frage, warum, den einzigen Franzosen Johannes de Grocheo vielleicht ausgenommen, die mittelalterlichen Theoretiker niemals darauf hingewiesen, daß ein so großer Schatz mensuraler Musik nicht in Mensural-, sondern in einfacher Choralnotenschrift aufgezeichnet und wie derselbe zu heben sei. Dagegen kann man nicht einwenden, daß die Theorie sich nicht mit dem weltlichen Liede befaßt habe. Als *tenor* wurden solche Melodien häufig benutzt, und für den Komponisten war es nicht gleichgültig, wie diese Lieder zu verstehen und in der Komposition zu gebrauchen waren.

Ferner die Unterscheidung der *Musica* in eine *musica plana* (Choral) und *musica mensurabilis* war zur Blütezeit des Minnegesanges von der Theorie bereits ausdrücklich als Lehrsatz aufgenommen und anerkannt. Ebenso war man sich bewußt, daß beide Arten von Musik verschiedene Notenwerte besaßen. Eine mensural komponierte Melodie konnte also in den allermeisten Fällen in der vorhandenen Mensuralnotenschrift aufgezeichnet werden, und sie mußte es, wenn nicht der Schreiber den Leser in Irrtum führen wollte.

Die Mensur als freie Rekonstruktion ist in ihren Grundlagen so ungenügend, in ihrer Durchführung so willkürlich und abenteuerlich, in ihren Ergebnissen so unbefriedigend[1]), daß man sich eigentlich fragen muß, wie sie auch nur für kurze Zeit die Aufmerksamkeit ernster Forscher auf sich lenken und mancherorts Glauben finden oder auch nur Hoffnungen erwecken konnte.

Aber vielleicht ergab das Kunstgefüge des Textes (Vers, Reim, Strophe) eine zuverlässige und ausreichende Grundlage für mensurale Deutung der Lieder?

Diese Frage hat Runge erstmals aufgeworfen, und er glaubte anfangs sie entschieden bejahen zu sollen.

In der Erkenntnis, daß diese Lieder in ihrer Mehrzahl nicht in Mensural-, sondern in Choralnotation überliefert sind, sah Runge zunächst »von jeder Notenmessung aus den Notenzeichen« ab und stellte etwa folgende Leitsätze auf:

»Für die Taktordnung sind einzig und allein die Akzente und metrischen Füße des Textes maßgebend«.

Dabei sollte die Frage offen bleiben, ob die Hebung gegenüber der Senkung eine doppelte Zeitdauer beanspruche, oder ob nur eine geringe Dehnung der schweren Zeit statthabe.

»Wo längere, wortlose Tonreihen vorliegen, sind lediglich die Gesetze (und Akzente) der Neumen maßgebend«.

---

1) Riemann's Urteil z. B. im Kleinen Handbuch der Musikgeschichte, 1908, 63.

»Ligaturen, einerlei von wieviel Tönen, füllen nur die Zeit aus, welche metrisch der Silbe zukommt«.

»Für die Gliederung der Melodie bietet der Reim, der ausnahmslos einen Halt bedeutet, die sicherste Handhabe« [1]).

An diese Gedanken anknüpfend schrieb Riemann[2]) mit Bezug auf die scheinbar form- und sinnlose Notation der Nithart'schen Lieder:

»Die Gestalt, in welcher die Nithart'schen Melodien uns überliefert sind, beweist, daß selbst die Versteilstriche entbehrlich waren, daß also eine feste Norm für die rhythmische Messung der Töne je nach der Silbenzahl bzw. der Zahl und Art der Versfüße bestand, welche ein Mißverstehen dieser gedrängten Neumierungen ausschloß«.

In diesem Sinne glaubte Riemann ein festes Normalmaß annehmen zu sollen, wonach die einzelnen Verse und aus ihnen die einzelnen Füße und endlich die einzelnen Noten und Töne ihre bestimmten Werte erhielten.

Dieses Normalmaß, so schloß er weiter, konnte »nur ein streng symmetrisch verlaufendes« sein, »da nur ein solches eine das musikalische Gefühl völlig befriedigende Darstellung in Notenwerten ergibt«. Und dieses Maß sollte eine Ausbildung der regelmäßigen Hebung und Senkung, eine Potenzierung der Zweizahl in der Zusammenfügung zweisilbiger Versfüße sein.

So ergab sich ihm der Vierheber bzw. die Achter- oder Sechszehnerperiode (mit Ausschluß anderer Formen) als das gesuchte und einzig zulässige Normalmaß[3]). Besaß eine Textzeile mehr Silben und Noten, so wurden sie durch Zeitverkürzung und Zeitteilung in das feste

---

1) C. XIf. In seiner oben erwähnten Übertragung des Liedes Maria muter reinû maît (Riemann-Festschrift 1909, 256) hat sich Runge dem Systeme des freien Choralrhythmus angeschlossen.

Seine Ausführungen über den Meistergesang faßt Runge l. c. 91 in die zwei Sätze: »1°. Ausschließliche Ableitung der Rhythmik der Melodien aus dem Metrum des Textes. 2°. Mit dem Eintritte lutherischer Theologen . . . in den Kreis der Meistersänger finden auch die langen Tonreihen des gregorianischen *concentus* Anwendung«. Aber sollten die »Theologen« die gregorianischen Elemente nicht schon vorgefunden haben?

2) MW. 1896, 34.

3) Vgl. hierzu Riemann, ML. 7, Art. Liederhandschriften, Minnesänger; dess. Kleines Handbuch der Musikgeschichte, 1908, 64. Ferner Joh. Wolf »Über den Stand der Notationskunde« in JM., 1907, 12 und 1909, 84. Wolf verlangt für den Minnegesang im Gegensatz zur Mensuralmusik freien Vortrag, diktiert durch die Metrik und bestimmt durch den regelmäßigen Periodenbau (vier Takte); nur wenige Melodien gehören nach ihm der Mensuralmusik an.

Auch im gregorianischen Chorale und selbst bei Prosatexten wollte Riemann die Normalperiode als »festliegendes rhythmisches Grundschema« angewandt wissen, wobei dann »die feinen Abänderungen der Melodiephrasen sich als durchaus natürlich, wo nicht geradezu notwendig ergeben«. (ZIM. 1907, 354: »Die melodische Struktur des Ordinarium der Ostermesse«.) Die dort gebotene Übertragung zeigt deutlich, daß das angewandte Verfahren in Wirklichkeit kaum von der freien Rekonstruktion verschieden ist und an all ihren Mängeln leidet.

Maß eingereiht. Fehlten hingegen Silben und Noten, so hatte der Sänger durch Tonwiederholung oder Dehnung oder durch Auflösung der Ligaturen die nötige Silben- und Zeitzahl herzustellen[1]).

Riemann ging also in der Formulierung seiner Grundsätze einen Schritt weiter als Runge. Er nahm als führendes Prinzip eine feststehende musikalische Periode als Normalmaß an und hatte somit nicht allein im Wort, sondern daneben im Liede einen Schlüssel zur rhythmischen Deutung der Melodie.

Auf ähnlicher Grundlage versuchte Bernoulli seine Interpretation der kirchlichen (lateinischen) Hymnen[2]) und später mit Saran eine solche der Jenaer Liederhandschrift[3]).

Etwas früher schon hatte Houdard den verwandten Gedanken ausgesprochen, jede Neume stelle einen Zeitwert dar, wie groß oder gering die Anzahl ihrer Töne sei[4]).

In einem weiteren Artikel erklärte Riemann:

»Es ist durchaus notwendig, ein überaus einfaches Prinzip als ausnahmslos bestimmend anzunehmen; andernfalls wäre ganz unerfindlich, wie man sich lange Jahrhunderte mit einer nur die Tongebungen in ihrer Zusammenordnung zu Silben bestimmenden Melodienotierung der Monodien hätte begnügen können, da ja seit dem zwölften Jahrhundert eine Notenschrift existierte, welche auch Tondauerverhältnisse minutiös regelt«[5]).

In manchen Kreisen erregten Riemann's Ausführungen Aufsehen. Schien es doch, daß die vielgesuchte Lösung eines interessanten Problems nun endlich in greifbare Nähe gerückt sei. Daß der Name des hochverdienten Leipziger Musikhistorikers seiner Äußerung besonderen Nachdruck verlieh, braucht nicht bemerkt zu werden.

Die Frage ist nur, ob im Texte der Lieder und in einer musikalischen Normalperiode das gewünschte einfache und ausreichende Prinzip wirklich enthalten ist.

Ohne Zweifel besitzt der Text dieser Lieder formgebende Bedeutung für die Melodie, insofern die Strophe mit ihrer Gliederung auch in der Musik wenigstens einigermaßen zur Geltung gelangt, und der Reim gewöhnlich mit dem Abschlusse eines melodischen Gliedes zusammentrifft, also eine Dehnung der Schlußnoten bedingt und das Ende der musikalischen Periode anzeigt.

---

1) Vgl. Riemann's Kleines Handbuch der Musikgeschichte, 1908, 63.

2) Die Choralnotenschrift bei Hymnen und Sequenzen im späteren Mittelalter, 1898.

3) J. II.

4) *Le rythme du chant grégorien*, 1898.

5) Die Rhythmik des geistlichen und weltlichen Liedes, MW. 1900, 347. In seinem Grundriß der Musikwissenschaft 1908, 123f. kommt R. auf diesen Gedanken zurück, unterscheidet aber in etwa zwischen französischem und deutschem Minnegesang.

Damit ist für die Deutung der Lieder ein wichtiger Anhaltspunkt gegeben, auf den die genannten Gelehrten mit Recht hingewiesen haben.

Noch mehr bestimmt der Text den musikalischen Bau der Lieder in syllabischen Gesängen, wo auf jede Wortsilbe regelmäßig nur eine Note fällt. Ganz von selbst folgt hier der Gesang den Hebungen und Senkungen des Verses, wenn auch nicht ebenso notwendig den Silbenlängen des Einzelwortes.

Weiter aber läßt sich eine die musikalische Form allgemein oder gar notwendig bestimmende Abhängigkeit des musikalischen Rhythmus vom Worte in den Liedern der Minne- und Meistersänger von vornherein nicht dartun.

Das Bedürfnis, in irgend einem Elemente des Liedes ein rhythmisch bestimmendes und klärendes Prinzip zu suchen, beweist nicht, daß dieses Prinzip im Texte oder in einer Normalperiode zu finden ist, noch weniger, daß »über die rhythmische Gestaltung der Monodie die metrische Beschaffenheit des Textes souverain verfügte«[1]. Diese Ansicht erscheint vielmehr als ein letzter Ausweg, die Melodien anders als im freien Rhythmus zu deuten.

Was sodann die eigenartige Aufzeichnung der Nithart'schen Melodien angeht — die Noten bilden in Hagen's Handschrift eine eng zusammenhängende Kette, so daß aus ihnen kaum zu erkennen ist, wie die Noten auf die Textsilben entfallen und wie sie unter sich zusammengehören — so handelt es sich zunächst doch nur um eine Ausnahme[2]. Der Schreiber der Hagen'schen Handschrift hat eben in diesem Falle und aus unbekannten Gründen seine Aufgabe sich recht bequem gemacht. Darauf deutet schon der Umstand hin, daß er nicht einmal die Schlüssel anzugeben sich bemüßigt sah. Wir wissen nicht, für wen diese Aufzeichnung bestimmt war, ob für den eigenen Gebrauch des Schreibers oder auch für weitere Interessenten, und vielleicht durfte der Schreiber mit einer ziemlich festbegründeten Bekanntschaft mit den Liedern rechnen. Ein Seitenstück zu dieser seltsamen Knappheit der schriftlichen Fixierung dürften manche Handschriften bieten, in deren Text der Schreiber sich ungewöhnlicher Abkürzungen bedient, so daß ihre Lesung uns heute besondere Schwierigkeiten bereitet. Übrigens ist die Sache bei den Nithart'schen Melodien nicht gar so schlimm, wie es beim ersten Anblick scheinen mochte. Die Lieder sind vorwiegend syllabisch gehalten, und da verursachte die Textunterlage und Rhythmisierung dem Sänger kein großes Kopfzerbrechen[3].

1) MW. 1900, 347.

2) Zwar meint v. d. Hagen IV, 188 Anm. 8 die Melodien in dem Fragmente Docen's hätten eine ähnliche Notation wie die Frankfurter Nitharthandschrift aufgewiesen. Allein seine Angabe ist zu unbestimmt, um über den Sachverhalt Sicheres erkennen zu lassen.

3) Riemann's Schlußfolgerung, MW. 1897, 34, geht daher sicher zu weit.

Zugegeben, daß bei Zuhilfenahme des Textes und einer musikalischen Normalperiode die Deutung der Melodie in mancher Hinsicht weniger willkürlich erscheint als bei der ganz freien Rekonstruktion, so bleibt doch auch bei diesem Versuche Unklares und Zweifelhaftes, ja Unmögliches genug, das selbst bei genauester Einhaltung des Systems nicht beseitigt wird.

So ist es nicht hinlänglich gewiß, daß nur zwei- oder vierzeitige Rhythmen in Betracht kommen, wie sehr der Text auch diese Formen bevorzugen mag.[1])

Dasselbe gilt von der Forderung, daß nur Vierheber oder Achter- bezw. Sechzehnerperioden Verwendung finden dürfen. Ein zwingender Beweis ist für diese Annahme nicht zu erbringen, und Bernoulli und Saran und Beck[2]) halten daher mit Recht Satzglieder zu 5, 6, 10 Takten für möglich. Zwar lassen sich alle Tonfolgen zu Achtern umbilden — es braucht da nur der Erweiterung oder der kürzenden Auflösung angenommener oder vorhandener Zeitwerte. Allein, wie oben schon gegen die Mensuralisten bemerkt wurde, diese Möglichkeit ist kein Beweis für die Richtigkeit, zumal wenn man an konkreten Beispielen sieht, daß es bei dieser Deutung häufig der kräftigen Nachhilfe bedarf, um die Periode fertigzustellen.

Ferner, wer bestimmt bei diesem Verfahren im einzelnen, welche Note und in welchem Maße sie gedehnt oder gekürzt wird? Nach welchem Grundsatze verteilt sich das Zuviel oder Zuwenig auf die Einzelnoten? In diesem wichtigen Punkte versagt das System vollständig, und wie bei der freien Rekonstruktion stehen hier dem subjektiven Ermessen und der willkürlichen Gestaltung Tür und Tor offen. Dabei denke man sich in die Lage des Sängers, der aus dem Texte heraus oder durch Einhaltung eines in den Einzeltönen ganz unbestimmten und in seiner Durchführung so schwierigen Normalmaßes über die rhythmische Bedeutung der Noten sich Klarheit schaffen und von Strophe zu Strophe diese Aufteilung vornehmen soll. Selbst wenn, was mit Grund bezweifelt werden darf, an der Hand des Normalmaßes alle anderen Maße »als leicht erkenntliche Abweichungen erschienen und beim Lesen der Verse sofort erkannt wurden«[3]), wäre die Aufgabe praktisch vielfach äußerst schwierig, und es wäre für den Sänger zudem notwendig gewesen, genau

1) Vgl. MW. 1897, 34. Dagegen ML. 7, Art. Takt: »Das 12. und 13. Jahrhundert kannte nur eine Taktart, den Tripeltakt. Die Troubadours und Minnesänger im 12.—13. Jahrhundert sangen freilich gewiß auch in geraden Taktarten, vielleicht sogar nur in solchen«. Beck nimmt den dreizeitigen Takt für die französischen Lieder in reichem Maße in Anspruch. Vgl. auch Riemann, Die Melodik der Minnesänger, MW. 1905, 485f.

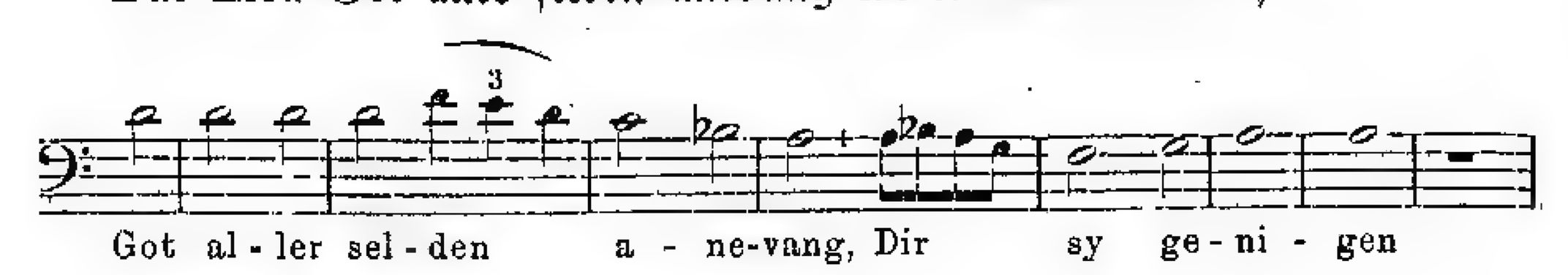
2) J. II, 100. Beck I, 171, Anm. 1.

3) MW. 1897, 34.

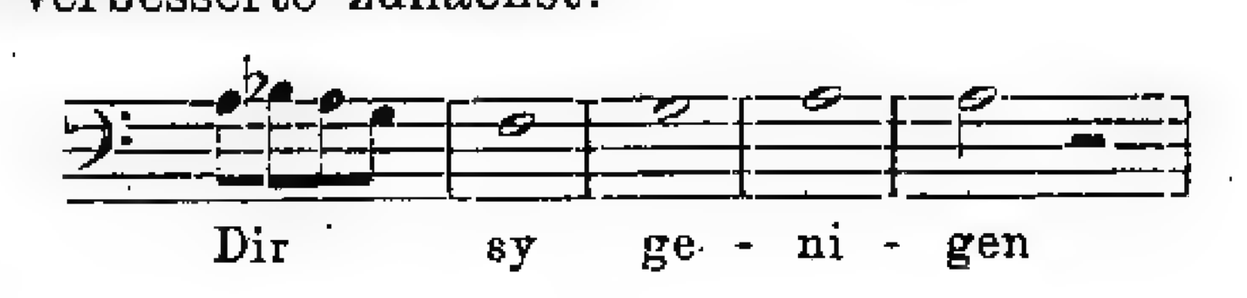
zu erfahren, wie denn die Ausnahme konkret lautete und wie er sich damit abzufinden hatte.

Wie unzulänglich dieses System ist und wie häufig dabei verschiedene Deutungen möglich werden, die sich gegenseitig aufheben, zeigen die Ausstellungen Riemann's an den Übertragungen Bernoulli's zur Genüge und möge außerdem ein kleines Beispiel dartun.

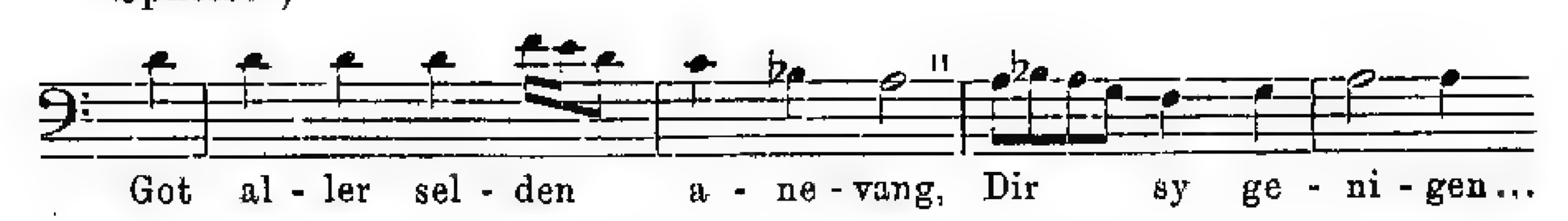
Das Lied Got aller ſelden anevang las Bernoulli also:[1])



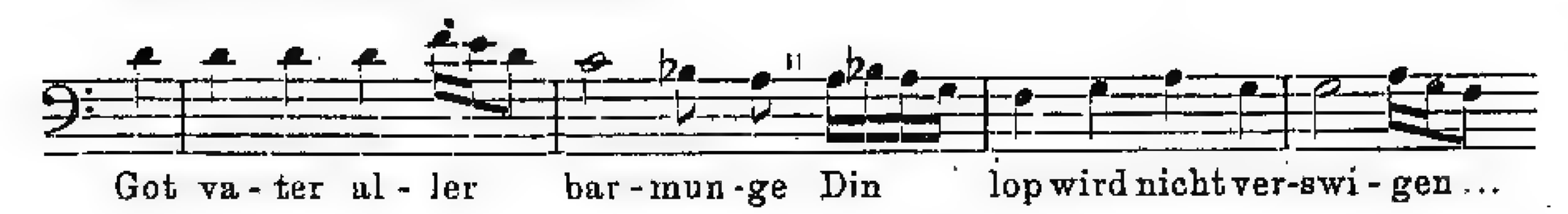
Riemann[2]) verbesserte zunächst:



Später:[3])



Hiezu als zweite Verszeile:



Neben der starken Umänderung der Melodie in der zweiten Zeile fällt hier der Schluß über der Endsilbe von verſwigen auf. Ebenso die Deklamation bei barmunge. Das musikalische Gefühl, das doch durch die Normalperiode befriedigt werden soll, hat solche Stellen gewiß nicht diktiert. Und der Sänger mußte aus der einfachen *Virga* und der *nota quadrata* und dem *pes subbipunctis* der Handschrift sich das alles klar machen!

Ob überhaupt die Zeit vom 12.—15. Jahrh. das Gefühl strenger Periodizität in der Musik in solchem Maße besaß, wie man bei diesem System voraussetzen muß? Aber die Notwendigkeit, ein geschlossenes, festes Schema anzunehmen, ergab sich für Riemann nicht infolge sicherer Rückschlüsse aus der Kompositionsweise jener Zeit; auch nicht aus auf-

1) J. II, XXV, S. 107.
2) M W. 1902, 443.
3) Kleines Handbuch der Musikgeschichte, 1908, 64.

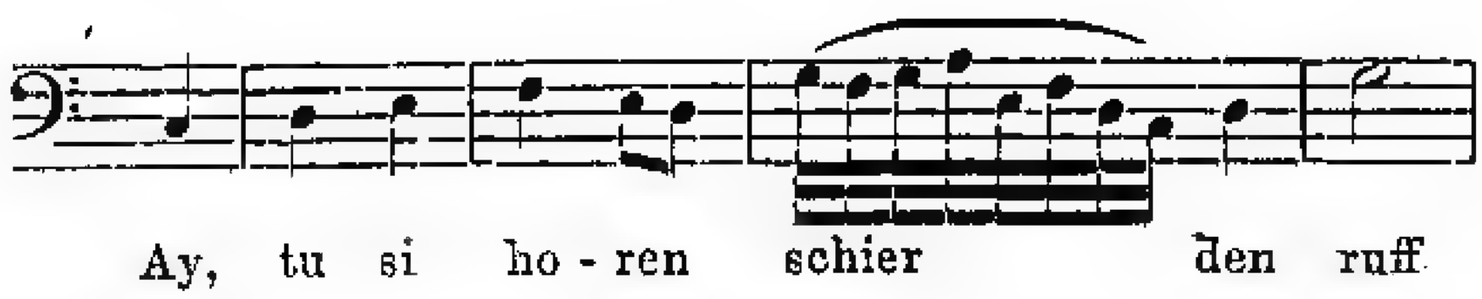
fallenden Analogien. Es sollte nur die Lücke ausfüllen, die Runge's System, wie Riemann richtig erkannte, offen ließ. Daher auch das Widerstreben, neben dem Achter andere Formen der musikalischen Periode anzuerkennen; es wären ja dann »die Unsicherheiten im Moment für die Melodie den richtigen Rhythmus zu eruieren, unvermeidlich«.[1]) Daß ferner der Sechser »den symmetrischen Verlauf der Melodie störe«, kann nur richtig sein, wenn die Melodie, was vorerst unerwiesen ist, streng symmetrisch gebaut ist.

Ferner bleiben Unsicherheiten, die Runge nicht ausschließen konnte, auch bei diesem Versuche in erheblicher Zahl bestehen. Insbesondere bildeten auch hier die tonreichen Melismen nach Riemann's eigenen Worten »ein schweres Hindernis«.[2])

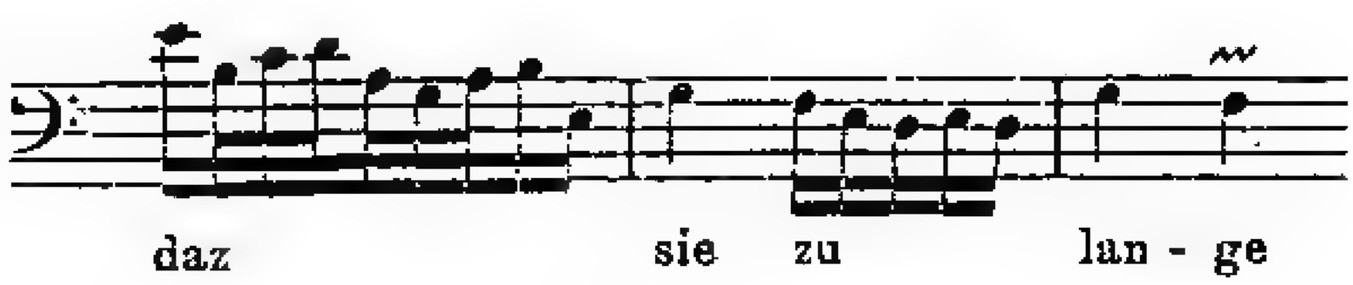
Betrachten wir das Ergebnis dieser Übertragungsweise, so ist dasselbe derart unbefriedigend, daß Riemann selbst später zugab, einen anderen Weg einschlagen zu müssen, um überhaupt eine annehmbare, musikalisch verständliche Melodie herauszuarbeiten.[3])

Schon Runge stieß bei seiner Übertragung auf Stellen, die in seiner Deutung nichts weniger als einfach oder melodiös und sangbar sind.

So C XVI, 4:



Oder C XVI, 5:



Stellen dieser Art sind musikalisch unschön und kaum verständlich; praktisch stellen sie an den ausführenden Sänger und seine Technik Anforderungen, die ein für jene Zeit unglaubliches Maß von Schulung und Fertigkeit bedingen.

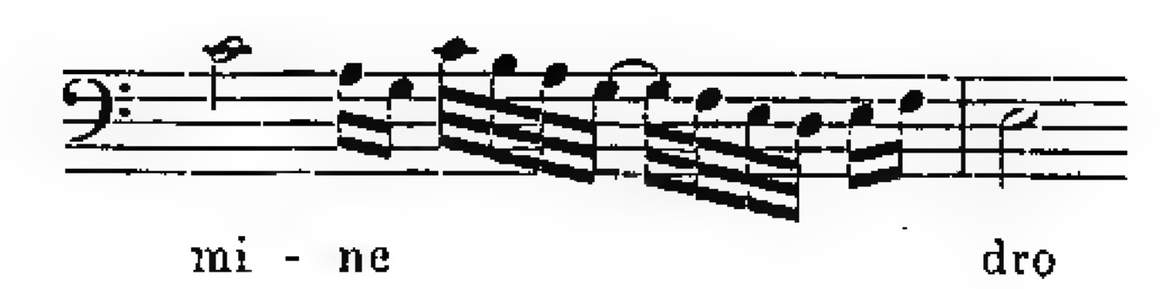
---

1) MW. 1902, 442; ebenso früher MW. 1897, 34: Die Annahme »eines zweiten Grundschemas würde die ein für allemal ausreichende und verbindliche Deutung jedes vorkommenden Maßes unmöglich machen und vielmehr verschiedenartige Ableitungen zulassen, was angesichts der Nithart-Notierung schlechterdings nicht angeht und auch für die Jenaer und Colmarer Notierungen Skrupel in Menge übrig lassen würde«.

2) MW. 1902, 460.

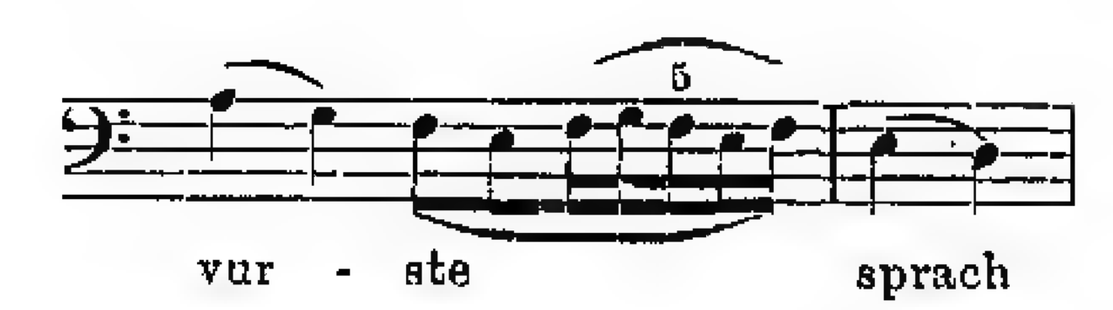
3) Hiervon weiter unten.

Ähnliches in Bernoulli's Übertragung von J. Man sehe nur VI 28, S. 13, 1; XXI 61, S. 33, 8; XXIII 64, S. 42, 1; XXVII 66, S. 68, 4. Oder XXV 19, S. 47, 1:



u. S. 47, 2, 3, 4, 7.

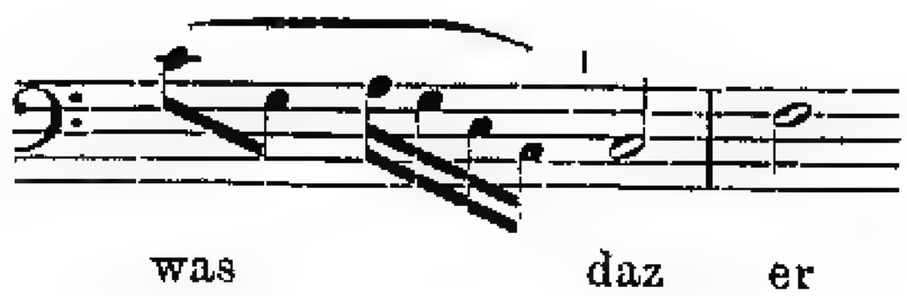
Daneben Quintolen wie XXIII 1, S. 39, 6; 56, S. 41, 3, 6; XXX 27, S. 84, 7 und S. 85, 3.



Andere nicht unbedenkliche Stellen in III 51, S. 25, 5, 7; XV 1, S. 25, 5; XXVII 66, S. 68, 3; 81, S. 69, 4; XXVIII 1, S. 70, 5; XXIX 37, S. 83; 6, 25. Hiezu nur eine kurze Erwägung. Zunächst war es für den Sänger gewiß recht schwierig, bei solchen Figuren zu $^1/_5$ oder $^1/_{32}$ im Vortrage die richtigen Zeitwerte aufzufinden. Diese Schwierigkeit war um so größer, je unvermittelter jene Figuren in einer Reihe von Takten mit ruhigen $^1/_2$ Noten auftraten. Aber selbst abgesehen davon: wird nicht die tatsächliche Wirkung, die die festgeschlossene Periode auf Sänger oder Zuhörer ausüben soll, durch derartige Verzierungen bedeutend herabgemindert, zumal wenn ihre Ausführung ein langsameres Tempo aufnötigte, Parallelstellen in den entsprechenden Gliedern fehlten und der musikalische Schluß nicht gehörig stark ausgebildet erschien?

Die Schlußbildung erfordert bei diesem System noch ein eigenes Wort. Bernoulli notiert z. B.:

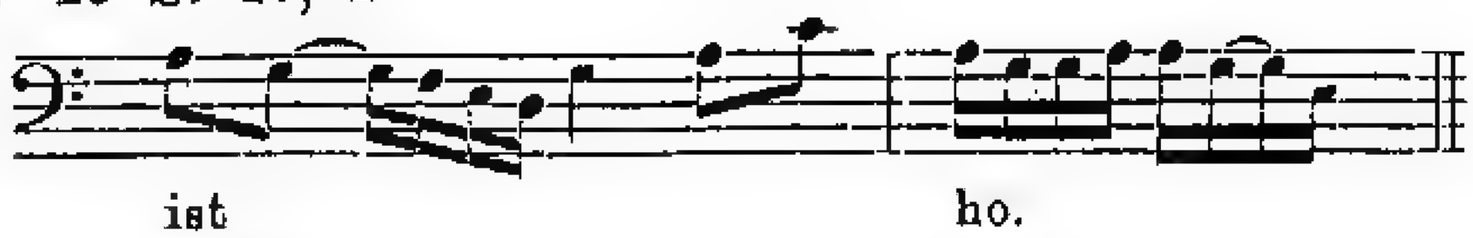
V 3 S. 11, 7



XXIV 14 S. 45, 6

1) Vgl. hierzu das Referat v. Rietsch im Anzeiger für deutsches Altertum und deutsche Literatur XXIX, 1./2. Oktober 1902, 62 ff.

XXIV 19 S. 47, 2



Derartiges darf doch ohne Ängstlichkeit als musikalisch unmöglich bezeichnet werden. Es spricht aber nicht zu Gunsten des Systems, wenn solches häufig zutage tritt. Wer diesen nicht unwichtigen Punkt näher prüfen will, sehe bei Bernoulli

III 43	S. 5, 1	tragen		XXIII 56	S. 41, 9	angesiget
	S. 5, 2	gesagen		XXIV 1	S. 43, 3	leben
IV 10	S. 9, 3	wunder		XXVII 81	S. 69, 6	tuchet
	S. 14, 10	vellet		XXIX	S. 72, 2	las
XXII 1	S. 39, 3	were			S. 72, 7	syne usw.

Möglich, daß nicht alle diese Stellen gleichermaßen durch das System notwendig geworden, daß manche unter ihnen unter Wahrung der bekannten Leitsätze des Systems hätten gemildert werden können. Immerhin ist die Zahl solcher Wendungen, die das musikalische Empfinden verletzen, zu groß, als daß nicht gegen das System als solches ein schwerwiegender Einwand sich ergäbe.[1]) Und es ist nicht zu übersehen, daß ein entsprechend ausgebildeter Schluß durch den musikalischen Satz und durch das musikalische Gefühl weit dringender gefordert ist, als eine regelmäßige, feste, geschlossene Vierer- oder Achterperiode.[2])

Die innere Unzulänglichkeit dieses Systems mußte daher bald hervortreten, und es ist das Verdienst Riemann's, offen darauf hingewiesen zu haben. Er schreibt am Schlusse seines Referates über Bernoulli's Übertragung:

»Ohne Zweifel werden auch Saran und Bernoulli die manchmal recht tonreichen Melismen als ein schweres Hindernis empfunden haben, in der Übertragung bequem und befriedigend lesbare Melodien zu gewinnen, obgleich doch als sicher angenommen werden darf, daß den schlichten und gefälligen Liedern auch Melodien gegeben worden sind, deren Kern ein schlichter ist« [3]).

---

1) Gegen Runge wendet sich auch Karl Weinmann, »Der Minnegesang und sein Vortrag« in MFM., 1903, 52ff. Runge antwortete ebenda, 83ff., und gab eine im Sinne Riemann's veränderte Übertragung. Jedoch wenn auch zugegeben werden kann oder muß, daß manche größere Melismen als instrumentale Vorspiele zu den Liedern zu verstehen sind, so bleiben der Melismen innerhalb der Melodie und für den Sänger immer noch genug, um eine unüberwindliche Schwierigkeit für diese Art der Deutung zu bilden.

2) In seinem späteren Referate auf dem Basler Kongreß, JM. 1907, 36, erklärte sich Bernoulli geneigt, die Zeilenschlüsse unbedenklich zu dehnen, vorausgesetzt daß dabei der Vierheber in den betreffenden Zeilen gesichert bleibe. Jedoch eine Schlußdehnung ist erforderlich, gleichviel ob ein Vierheber vorangeht oder nicht, und wo der Vierheber einen musikalisch befriedigenden Schluß unmöglich macht, ist er eben selbst unmöglich und verfehlt.

3) MW. 1902, 469.

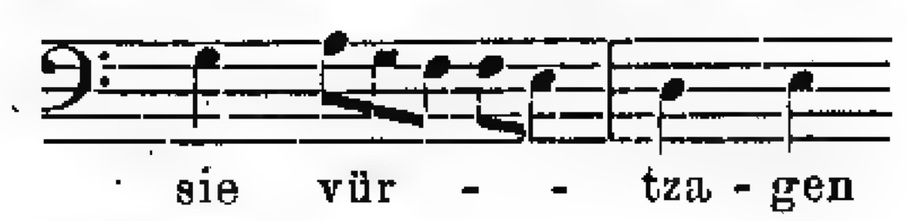
Noch beachtenswerter sind folgende Worte Riemann's:

»Wenn man nicht wieder auf die alte Annahme choralartiger Rezitation zurückgehen will, so wird man versuchen müssen, diesen Melismen auf andere Weise beizukommen, ihnen ihre Schwerfälligkeit zu benehmen«.

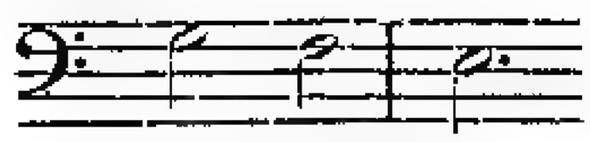
Soweit muß man dem verdienten Musikgelehrten beipflichten. Nicht so, wenn er fortfährt:

»Das kann geschehen, indem man sie (die Melismen) nicht nach ihrem ganzen Bestande als wesentliche Elemente der Melodie betrachtet, sondern vielmehr einen syllabischen Kern herauszuschälen sucht, dessen reich entwickelte Schale sie darstellen«.

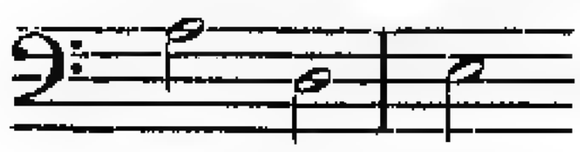
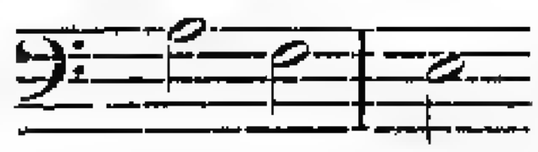
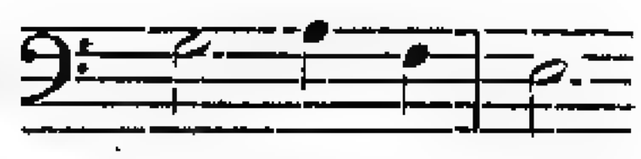
Damit ist nun freilich ein bedenklicher Weg betreten und der Satz fallen gelassen, daß der Rhythmus dieser Lieder aus dem Texte und einem innewohnenden Normalmaße genau und mühelos zu bestimmen sei. Vor allem ist hier eine Hauptfrage ganz dem subjektiven Belieben des Einzelnen überantwortet, in welchem Umfange nämlich die Melismen »Schale« und wieweit sie »Kern« sind, und welche Töne als wesentlich und welche als unwesentlich zu gelten haben. Wohin dieses Verfahren führt, möge kurz ein Beispiel zeigen. Riemann will folgende Stelle bei Bernoulli



auf diese Linie zurückführen:



Jedoch ebenso gut könnte man lesen:


oder

oder


Sodann wird bei diesem Vorgehen nicht erreicht, was Riemann erreichen will.

Wie nämlich seine Proben[1]) verraten, erhält die Melodie darin übermäßig viele Verzierungen, so daß der Gesang nicht eben einfach und schlicht genannt werden kann. Im Gegenteil, er ist mit Schnörkeln überstreut und sein Kern unter lauter Zutat begraben; für den Sänger entsteht daraus keine geringere Aufgabe, als dies bei Bernoulli's Lösung der Fall gewesen wäre. Zwar sind die Melodien in der von Riemann zugeschnittenen Fassung teilweise hübsche Lieder, aber annehmbar doch nur, wenn man die Verzierungen hinwegdenkt und vor dem Originale die Augen schließt, und wenn man vergißt, daß für die Richtigkeit der Lesart nicht die geringste Gewähr geboten wird.

1) M W. 1902, 470.

Gestützt hauptsächlich auf die theoretischen Ausführungen des Johannes de Grocheo[1]) hat neuestens Dr. Beck bei Übertragung der französischen Lieder der Trouvers und Troubadours sich für den mensurierten Rhythmus ausgesprochen[2]) und ist teilweise zu Resultaten gelangt, die musikalisch durchaus befriedigen.

Die allgemeinen Regeln, welche in dem neuen Verfahren befolgt sind, faßt Beck selbst folgendermaßen zusammen:[3])

1°. Corrélation entre les accents toniques des mots et les temps forts de la musique;

2°. Augmentation de la durée marquant la coïncidence d'une syllabe accentuée sur un temps faible et d'une atone sur un temps fort;

3°. Impossibilité absolue de placer la rime ailleurs que sur un temps fort, et

4°. Régularité du rhythme adopté.

Dazu kommt der weitere Satz:

5°. Dans une chanson on n'admet, en principe, qu'une syllabe de texte par élément constitutif du mode.

Einstweilen liegt nur der erste Band der größeren Arbeit Beck's vor, und so ist es augenblicklich unmöglich, ein allseitig abschließendes Urteil über sein Verfahren sich zu bilden.

So beschränken wir uns auf folgende kurze Bemerkungen.

Bisher hat Beck sich lediglich mit französischen Liedern befaßt; es wäre unrecht, seine Thesen ohne weiteres auf deutsche Melodien zu übertragen.[4])

Wo die Notation klar den mensuralen Rhythmus anzeigt, da ist man sicher zu der Annahme berechtigt, daß die Melodie vom Schreiber als mensuriert angesehen und zu seiner Zeit und an seinem Orte wohl auch so gesungen wurde.

Wo nachweisbar die ältere Fassung des Liedes mensuriert ist, dürfte es wahrscheinlich sein, daß die Melodie ursprünglich und der Idee des Komponisten gemäß mensuriert ist. Volle Gewißheit darüber gäbe freilich in den meisten Fällen nur eine beglaubigte Originalaufzeichnung oder eine durchaus allgemeine Übereinstimmung in mehreren älteren Handschriften.

Melodien hingegen, die sowohl in mensuraler wie in bloßer Choralnotation erhalten sind, können, wenn nicht besondere unabweisbare äußere Beweismomente hinzutreten, nicht mit Sicherheit als ursprünglich men-

---

1) Vgl. Joh. Wolf, Die Musiklehre des Johannes de Grocheo: Sammelbände der IMG., 1899, 65 ff. und Hermann Müller, Zum Texte der Musiklehre des Johannes de Grocheo, ebenda 1902, 361.

2) Die Melodien der Troubadours, I. Einen Überblick über seine Studien bietet seine Arbeit *La musique des Troubadours.*

3) *La musique des Troubadours*, 52, 57.

4) Letzteres scheint er selbst zu versuchen. Vgl. Riemann-Festschrift, 168.

suriert bezeichnet werden. Denn es ist — was Beck zu wenig beachtet — gerade bei gebundenem Texte sehr leicht möglich, daß eine ursprünglich frei rhythmische Melodie unter dem Einflusse des Metrums da und dort mensuriert oder fast mensuriert gesungen wurde. Es ist also die Annahme nicht ausgeschlossen, daß ein und dieselbe Melodie an verschiedenen Orten im Laufe der Zeit rhythmisch verschieden aufgefaßt und gesungen wurde. So können z. B. heute noch die Hymnen des Psalterium an und für sich ebenso leicht frei rhythmisch als mensuriert vorgetragen werden, und es hat nichts Besonderes auf sich, wenn, wie dies gerade bei den Hymnen des öfteren geschah,[1]) der Schreiber hier die einfache Choralnote, dort die Mensuralnotation anwendet.

Nun ist Beck allerdings der Ansicht, es handle sich bei solchen Differenzen in der Aufzeichnung nur um eine Vervollkommnung der graphischen Wiedergabe des ursprünglichen Rhythmus. Angenommen, daß die Notenzeichen anfangs nicht genügten, den mensuralen Rhythmus der Melodie klar zur Darstellung zu bringen, war es von selbst gegeben, daß bei späterer Ausbildung der Schrift jüngere Kopisten sich der vollkommenen Notation bedienten. So erklärte es sich — meint Beck — warum dieselben Melodien bald in *nota quadrata* bald in der *nota mensurabilis* geschrieben sind.[2])

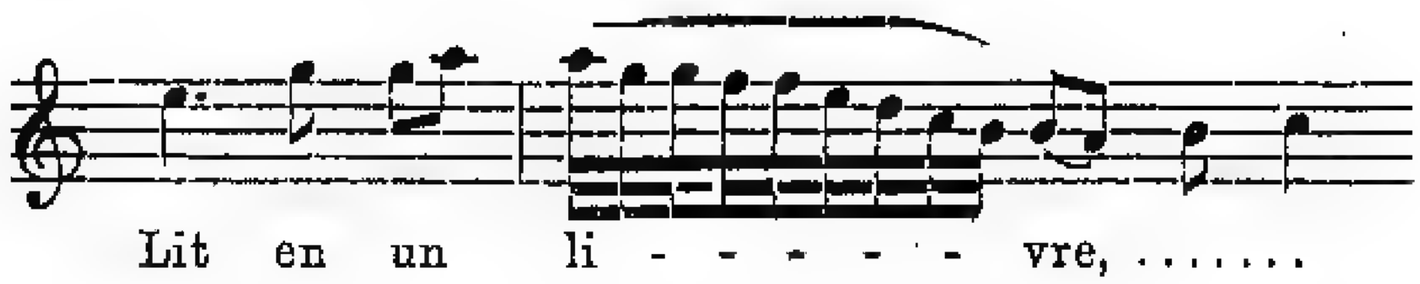
Jedoch zugegeben, daß ein späterer Schreiber sich immer seiner vollkommeneren Notation bedienen wird, so muß doch von Fall zu Fall erwiesen werden, daß die Mensuralschrift für die in Frage stehende Melodie wirklich die vollkommenere ist. Sie ist dies nur dann, wenn sie die richtige und nicht eine irrtümlich oder willkürlich angewandte ist. Solange dieser Beweis nicht erbracht ist, bleibt die Möglichkeit offen, daß sogar mensural notierte Melodien ursprünglich wirklich frei rhythmisch gedacht waren und später eine Umbildung erfuhren. Handelt es sich aber um Melodien, die ausschließlich in nota quadrata vorliegen, so sind wir vollauf berechtigt und genötigt anzunehmen, daß ihr Vortrag stets frei rhythmisch war und sich als solcher forterhielt. Außerdem war die Mensuralschrift, wie auch Riemann einräumt, so früh ausgebildet, daß es für einen großen Teil der Handschriften immer rätselhaft bleibt, warum die Melodien, wären sie tatsächlich mensuriert, nicht immer und überall in Mensuralnoten niedergeschrieben sind.

Man ist also unseres Erachtens im allgemeinen nicht berechtigt, Melodien, die in Choralnoten aufgezeichnet sind, in Mensur aufzulösen, sondern hat sie frei rhythmisch zu deuten, bis diese Lesung direkt ausgeschlossen oder ihre Unmöglichkeit direkt dargetan ist.

Sodann braucht kaum bemerkt zu werden, daß bei diesem neuen

1) Vgl. Molitor, Reform-Choral, 1901, 22f.
2) Vgl. Melodien I, 69.

System, sobald es allgemein angewandt wird, wie bei allen mensuralen Deutungen die reichen Melismen eine ernste Schwierigkeit bieten oder zu reinen Unmöglichkeiten führen. So ist, um nur ein Beispiel anzuführen, Beck genötigt, folgende Stelle anzunehmen:[1])



Um so mehr wird man davon absehen müssen, aus dem Umstande, daß einzelne weltliche Melodien oder Melodiegruppen französischer Sänger sicher mensuriert sind, allgemein auf den Mensuralrhythmus aller mittelalterlichen Monodien weltlicher oder kirchlicher Art, die liturgischen Hymnen nicht ausgenommen, zu schließen[2]). Dazu bietet auch Johannes de Grocheo keine ausreichende Grundlage oder Veranlassung.

Nach diesen Erörterungen kann der Rhythmus der Lieder des Münsterischen Fragmentes nur der freie Choralrhythmus sein.[3])

Diese Deutung ist die zunächstliegende, denn die Notenschrift ist Choralnotation.

Diese Deutung ist sodann ungezwungen und einfach; es bedarf keiner Änderung der Melodie, keiner besonderen Reflexionen, keiner weiteren Nachhilfe durch komplizierte Dehnung oder Kürzung einzelner Melodieglieder.

Diese Deutung ergibt auch, ein musikalisch durchaus verständiges und achtenswertes Resultat, Melodien mit ausgeprägten Kunstformen und sinngemäßem Ausdrucke bei mäßigen Anforderungen an das technische Können des ausführenden Sängers.

Dazu paßt die bekannte und auch von Beck[4]) hervorgehobene Tatsache, daß die weltlichen Lieder lange Zeit von der Art der kirchlich-liturgischen sich nicht unterscheiden, ähnlich wie nachmals in der Hochblüte der Polyphonie weltliche Madrigale und kirchliche Motetten in ihrem musikalischen Gewande sich ziemlich gleich waren.

Dieser freie Rhythmus ist kein sinn- und formloses Durcheinander

1) *La musique*, 103.

2) Vgl. über Beck das Referat von Joh. Wolf in ZIM. 1909, 131. Übrigens gilt auch hier der gegen jede mensurale Deutung erhobene Einwand: die Möglichkeit modaler Übertragung ist kein Beweis für ihre Richtigkeit.

3) Diesen nimmt für den deutschen Minnegesang auch K. Weinmann in dem erwähnten Artikel an. (MFM. 1903, 56.) Die von W. gebotene Übertragung würde sich erheblich klarer gestaltet haben, wenn er statt der Viertel Achtelnoten gebraucht und die unerläßlichen Schlußdehnungen ausgedrückt hätte.

4) *La musique*, 23 f.

von Tönen: unsere Übertragung zeigt es und jeder weiß es, der einen gutgeschulten Chor eine Choralmesse frei rhythmisch singen hörte.

Im gregorianischen Choral bedeutet die verschiedene Form der Einzelnote *(punctum, virga,* und in Verbindung mit andern Noten die *semibrevis* oder Rhombe) nicht eine verschiedene Zeitdauer, vielmehr stellt jede Art der Einzelnote an sich ein und dieselbe Zeiteinheit dar.

Dasselbe gilt für gewöhnlich von den Noten in Tonverbindungen (Ligaturen).[1])

Bei syllabischen Gesängen folgt, wie oben schon bemerkt wurde, der musikalische Rhythmus dem des Wortes.

Leichte Modifikationen treten ein bei Schlußbildungen, wo der musikalisch wirksame Abschluß häufig, wenn nicht regelmäßig, eine Dehnung verlangt, die durch das bloße Wort nicht gefordert wird.

Wechseln, wie dies meistens der Fall ist, in einer Melodie syllabisch gehaltene Stellen mit Ligaturen, so bedeutet die Anfangsnote der Ligatur jeweils musikalisch eine Hebung, gleichviel ob die unterlegte Wortsilbe an sich betont oder unbetont ist.

Die Melodie folgt in ihrer Gliederung dem Versbau, so daß mit jedem Versende ein melodisches Glied abschließt.

Demgemäß bedeuten die Schlußnoten dieses Gliedes regelmäßig eine Dehnung.

Diese Schlußdehnung erfolgt bei syllabischen Melodien, indem bei männlichem Schlusse die letzte Note die doppelte Zeiteinheit erhält, während bei weiblichen Schlüssen angefangen von der letzten Hebung im Worte alle Silben doppelte Länge erhalten.

Daktylische Endungen werden bei leichtem ritardando vom Wortakzente ab nur in der letzten Note gedehnt, also musikalisch als männlicher Schluß behandelt.

Dieser Choralrhythmus ist frei:

a) weil auf eine Hebung ebensogut eine wie zwei volle Zeiteinheiten als leichte Zeit folgen können, so daß eine Hebung bald eine, bald zwei leichte Zeiten nach sich haben und hierin ein freier Wechsel stattfinden kann;

b) weil auf einen schweren Takt ein oder zwei leichte Takte in freier Folge treffen;

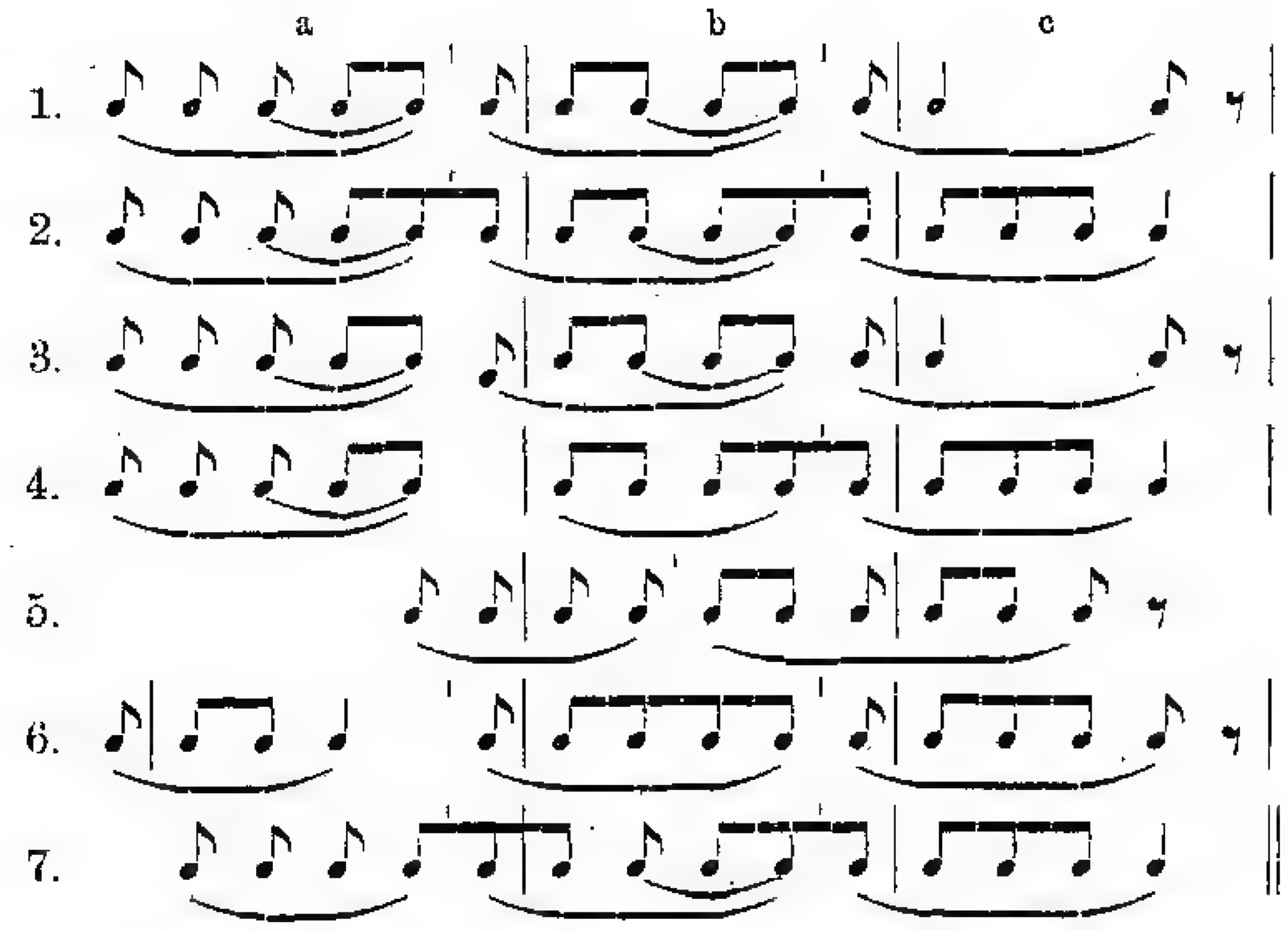
c) weil Zahl und Länge der Perioden und ihrer Unterglieder sich frei bestimmen;

d) weil die Melodie nicht notwendig dem Metrum des Textes sich anschließt, sondern gar nicht selten in Hymnen und Liedern tonlose Silben zu Trägern der Ligatur oder ausgedehnter Melismen ausersieht.

---

1) Ausnahmen bei Johner, Neue Schule des gregorianischen Chorals[2], 1911.

Dagegen wäre es ein Irrtum zu glauben, daß dem freien Choralrhythmus die Periode fehlt oder daß sie nur kümmerlich ausgebildet sei. Das Kreuzfahrerlied z. B. zeigt in allen Zeilen eine abgerundete, leicht dahinfließende Periode: drei Glieder mit je zwei Hebungen. Nur die fünfte Zeile ist verkürzt.



Freier aber und ganz und gar auf den musikalischen Ausdruck berechnet ist der Bau des Fragmentes Wie soll ich den gewinnen. Fast noch wirksamer ist die Gliederung in dem Spruche Mir hat ein Liet von vrauen. Dagegen nähern sich die beiden anderen Fragmente mehr der rezitativen Form, obgleich auch sie und zumal das größere von ihnen die berechnete Anlage in der Schlußbildung, bei der Einführung der Zeilen, im Aufgreifen und Fortspinnen der melodisch-rhythmischen Motive deutlich erkennen lassen.[1])

Nun ein Wort über die Textbehandlung unserer Lieder.

Wiederholt werden zwei Silben unter einer Note zusammengefaßt.

I	1	So is	=	sos
II	5	Mir ist	=	mirst
III	1	übele	=	uble
	2	ienen	=	ien.

Die Musik entspricht hier dem Texte.

Weniger Übereinstimmung scheint in einer Reihe anderer Fälle vorhanden zu sein, wo die tonlose Endsilbe eines Wortes das Melisma trägt.

1) Damit fallen auch die von Runge früher, MFM. 1903, 83f., gegen den freien Rhythmus erhobenen Einwände.

II 1 werde
2 syndic
3 erde
4 ere
6 komen
7 menischlichen
III 3 anders
I 1 alden . . . sine . . . tzargen . . . maniger
2 hore
V 1 getzogenen

Daß es sich hiebei nicht um ein Versehen oder um eine ausnahmsweise gebrauchte Lizenz handelt, ergibt schon I 2, wo das musikalische Motiv regelmäßig durchgeführt erscheint und der Climacus dreimal auf der unbetonten Endsilbe auftritt. Überdies bieten die Lieder in J und C zahlreiche Belege für dasselbe Verfahren. Ich nenne nur

J 1 XV 39, 6 S. 68,	2	tugentliche	
	3	allen . . . mynne	
	6	aller	
XXIX 7 S. 205,	3	rynge	
	4	munde	
	5	gotes	
	9	tegeliche	
	11	hulde	
17 S. 208,	4	leschet	
28 S. 210,	1	schaden	
	4	dienstes	
	6	ymmer	
	8	horen	
	9	tugent eré usw.	
Ebenso C 99 S. 155,	6	lone	
114 S. 167,	2	flute	
	3	fließen usw.	

In ähnlicher Weise erhält der unbetonte Artikel oder sonst ein unbetontes Wort das Melisma:

J 1 XXIX 17 S. 207,	12	von den sunden	
XXX 6. 27 S. 221,	3	of daz velt.	

Zur Erklärung dieser Fälle kann einmal auf die Textbehandlung im liturgischen Chorale hingewiesen werden, wo Melismen häufig auf unbetonte Wortsilben treffen, während gleichzeitig die betonte Silbe mit wenigen oder nur mit einer Note bedacht ist. Dies finden wir nicht nur in Melodien mit Prosatexten, sondern ebenso in Hymnen. Hier einige Beispiele:

Veni Creator[1]:	1	creator
	2	tuorum
	4	quae . . . creasti

1) *Liber Antiphonarius pro diurnis horis iuxta ritum monasticum. Solesmis* 1891, 356.

Jam Christus astra	einfache dorische Melodie[1]:	
	2	creator
Exultet coelum[2]	einfache Melodie:	4 solemnia
	feierliche Melodie:	4 sacra solemnia
Deus tuorum[3]:	1	Deus tuorum
	3	laudes canentes
	4	absolve
Fortem virili[4]:	1	virili
	2	omnes
	3	sanctitatis
	4	fulget.
Lustris sex[5]:	3	volente natus
	4	passioni
	5	agens . . crucis
	6	immolandus

Die zuletzt erwähnte Melodie wurde auch mit deutschem Texte gesungen: ein Lied Gros und heilig bei Bäumker;[6] einen anderen Text veröffentlichte Trampe.[7] Wie stellt sich nun der Übersetzer und Dichter zu der gegebenen Melodie? In den beiden deutschen Liedern haben wir wie im lateinischen Originale unbetonte Wortsilben mit Melismen belastet. So im ersten Liede Gros und heilig Stellen wie:

armen
verlies

und in dem Paderborner Liede De romere in dem Worte romere.

Weitere Belege bieten andere Übersetzungen wie

Komm heiliger Geist[8]	1	heiliger
Lobe Syon deinen Herrn[9]	1, 3	Lobspruchen
	3, 2	himmelsbrotes
	3, 3	anzubeten
	6, 2	rede
	3	dieser

Ähnliches in den deutschen Texten zu den Hymnen

Vexilla Regis[10]:	falschlich
	betrogen
	König
	schöpffer
	alles
A solis ortu[11]:	ende
Quem pastores[12]:	hirten
	lieben

1) l. c. 357. 2) l. c. 424. 3) l. c. 431. 4) l. c. 479. 5) l. c. 287.
6) Das katholische deutsche Kirchenlied, I, 435.
7) In der Zeitschrift »Die Kirchenmusik«, Paderborn 1909, 136.
8) Bäumker, I, 646f.
9) l. c. 701, aus Quantel's Gesangbuch 1599. Ähnlich in der älteren Übersetzung des Mönches von Salzburg, l. c. 698f.
10) l. c. 442f. 11) l. c. 279. 280 (III). 12) l. c. 296.

Jesu nostra redemptio[1]): erlöser
unser
höchste
bestellt
worden

Ebenso in dem Bittgesang Aufer a nobis[2]):
deinen
haben

Ein doppeltes darf hier freilich nicht außer Acht gelassen werden: diese Texte gehören einer Zeit an, die um Beträchtliches hinter der Zeit Walters von der Vogelweide liegt, und es handelt sich dabei um Texte, die auf eine schon bestehende Melodie gedichtet wurden und zwar in einer Sprache, die nicht die der Originaldichtung war.

Jedoch dürfte auch aus diesen Beispielen mit genügender Klarheit hervorgehen, daß die Alten manche der Anforderungen, welche wir in der Textbehandlung heutigen Tages an den Komponisten zu stellen gewohnt sind, nicht gekannt oder nicht mit gleicher Strenge beachtet haben.

Übrigens hat Walter in Fällen, wo ihn keine Rücksichten auf die Melodie einschränkten, sich ähnliche Freiheiten gestattet. War es dem Dichter[3]) erlaubt zu sprechen alsô, unwért, ursprúnge, unkrût, herzóge, walthér, sündíger, mehtiger, so mußte es billigerweise auch dem Komponisten unverwehrt sein zu singen erdé werdé.

Vielleicht dürfen wir zur Bestätigung dieser kurzen Bemerkungen anführen, was Schönbach in seinem Buche »Die Anfänge des deutschen Minnegesanges« 1898, 119 allerdings von anderen Beobachtungen ausgehend schreibt, daß nämlich »verschiedene Forscher das Übergewicht der Musik über die Poesie beim Minnegesang sehr bestimmt« annehmen und behaupten. Und an anderer Stelle sagt dieser Gelehrte: »Je bedeutender der Anteil der Musik an der Ausbildung des Minnegesanges war, desto mehr muß der Text an Wichtigkeit einbüßen.«

Zum Schlusse die Frage: Welche Stellung nimmt Walter — seine Melodien sind in dem Münsterschen Fragmente unstreitig die besten — in der Geschichte der mittelalterlichen Monodie ein?

Ein endgültiges Urteil hierüber kann auf Grund unserer wenigen,

---

1) l. c. 560 (II).

2) l. c. 597.

3) Vgl. Pfeiffer, Walter v. d. V., 4 (1873) XLVf. Andere Beispiele bei Wilmanns, Walter v. d. V., [2] 1905, 154f. — Über die Textbehandlung im Meistergesange Alfred Kuhn, Rhythmik und Melodik Michel Beheim's 1907, 72 und 128, wo eine beträchtliche Anzahl von Widersprüchen zwischen Wort- und Versakzent nachgewiesen, und wie S. 142, auch Stellen aufgeführt sind, wo die Melodie zur offenen Vernachlässigung des Wortakzentes führt. Mehrere der von Kuhn beanstandeten Fälle wären leicht zu vermeiden gewesen, wäre der Verfasser anstatt dem Verfahren Bernoulli's einfach dem System des freien Rhythmus gefolgt.

großenteils auch fragmentarischen Lieder nicht gegeben werden. Immerhin dürfte soviel gewiß sein, daß Walter als Komponist zwar keine durchaus neuen Pfade einschlug, aber doch in Ehren seinen Weg ging.

Das Kreuzfahrerlied erinnert in mehr als einem Punkte an gregorianische Melodien. Nicht nur ist die Tonalität, wie in den übrigen Gesängen, genau die im Chorale übliche, auch die rhythmisch-melodische Bewegung gemahnt deutlich an Vorbilder im kirchlich-liturgischen Gesange. Schon die erste Zeile bietet solche Vergleichungspunkte. So im Anfange die für den ersten Ton charakteristische Modulation von der Tonika *(d)* über die Terz *(f)* nach der Untersekunde[1]). Zu dem markanten Einsatze des zweiten Verses finden sich gleichfalls manche Anklänge, beispielsweise in der Vaticana *Kyrie* IV, 1 *eleison*, *Agnus Dei* XI, 1 *qui tollis* und *miserere*. Mit dem Beginne des fünften Verses (Einsatz auf der Oberquinte) vergleiche man in der Vaticana *Kyrie* XVII, 2. Derlei Anklänge sind in der mittelalterlichen Monodie nichts Auffallendes, und sie verhindern nicht, daß Text und Musik ein organisches Ganzes bilden, und in unserem Falle, daß Walter seinen tiefempfundenen Worten eine selbständige, stimmungsvolle Melodie gab.

Zu weiteren Vergleichen, zumal hinsichtlich des musikalischen Gehaltes, wären aus den gregorianischen Hymnen heranzuziehen *Vexilla Regis*,[2]) aus dem Graduale *Crux fidelis*, Antiphonen wie *Crucem tuam*, und das *Ecce lignum crucis* am Karfreitag.[3])

Betrachtet man Walter's Lieder für sich allein, so befriedigt daran vor allem der Wohllaut und die wohlberechnete und doch natürliche Entwickelung der Melodie. Das Spröde und Herbe, was wir bei manchen seiner Zunftgenossen bemerken, ist glücklich vermieden, der Text frisch und wahr erfaßt, das melodische Gewand schmiegsam, voll Ausdruck, ein lebendiges Bild dessen, was des Sängers Seele bewegt. Das Kreuzfahrerlied ernst, gemessen — es ist im Gegensatz zu den beiden anderen Melodien wohl als Chorgesang gedacht — voll heiliger, freudiger Begeisterung. Mir hat ein Liet freundlich, gefällig, einschmeichelnd. Wie sol ich den geminnen der Ausbruch einer vergebens zurückgedrängten, mit elementarer Wucht sich geltend machenden Leidenschaft, ein Kampf zwischen Wollen und Erkennen, zwischen christlichem Liebesgebot und dem unversöhnlichen Groll im Innern, schließlich ein mächtiges Niederringen der erregten Natur mit dem mild gestimmten, fast flehenden Ausgang, das Ganze ein Meisterstück musikalischer Darstellung, psychologischer Feinheit und Wahrheit. Kein Zweifel, Walter war auch als

1) So in den Antiphonen *Sacerdos et Pontifex*, *Amavit eum* im *Liber Antiphonarius*, 1897, 456, 462. Vgl. auch Reymar »Es wint ein magt« in C, 155.

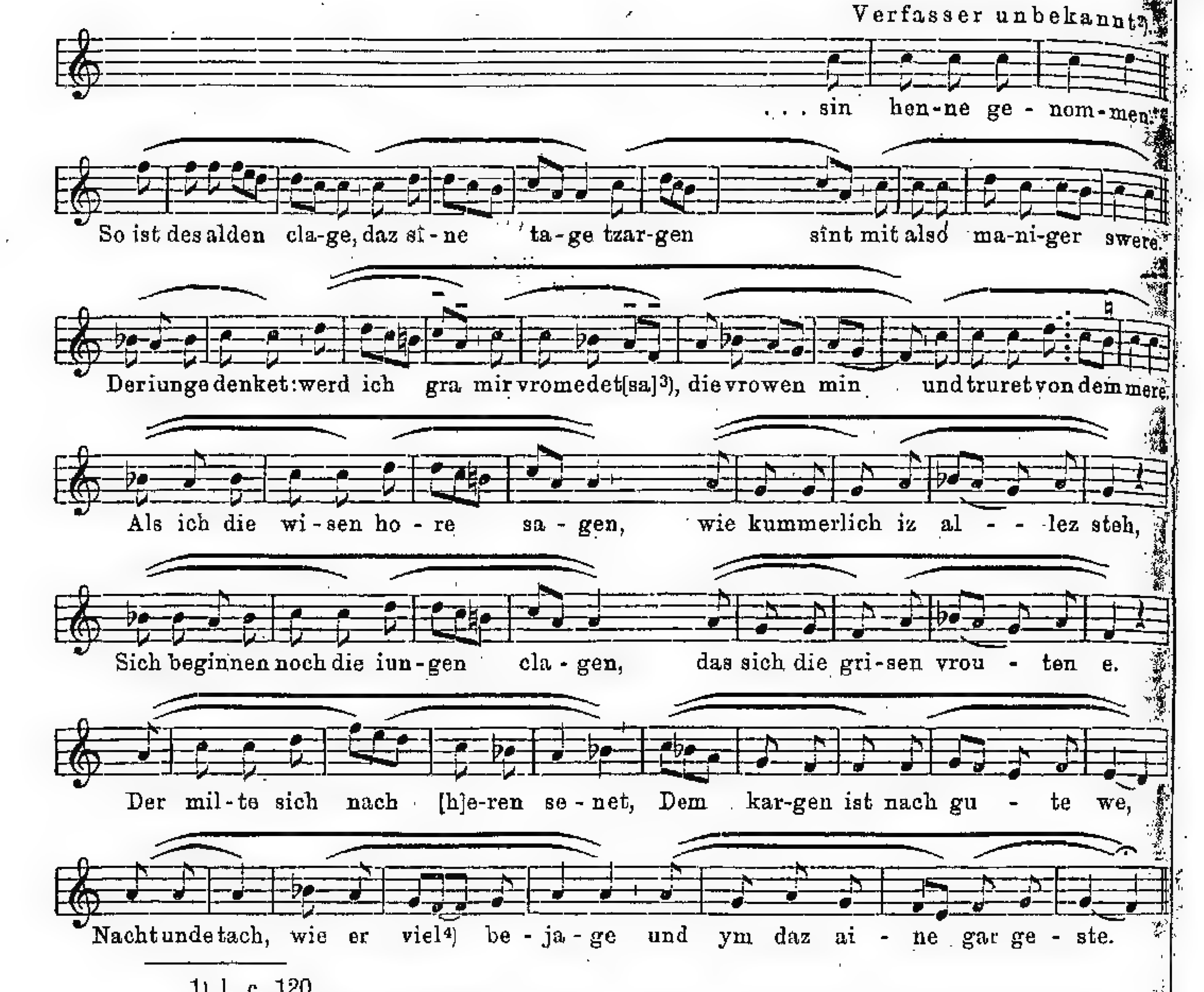
2) *Liber antiphonarius*, 1897, 284.

3) *Liber Gradualis*, ed. *Vaticana*.

Komponist ein Sänger von Gottesgnaden, und »der erste der großen Musiker .... die Österreich hervorgebracht«. So mit Recht Schönbach[1]; und er bemerkt dabei, daß, wie Burdach gezeigt hat, »die berühmten Loboverse Gottfrieds von Straßburg über die Kunst Walters von der Vogelweide sich eigentlich nur auf seine musikalischen Leistungen beziehen«.

1.

Verfasser unbekannt[2].



1) l. c. 120.

2) Melodie in Originalhöhe, lydisch. — Hier wie in den folgenden Melodien sind ♩♩♩ nicht als Triolen, sondern einfach als drei Achtel mit unverkürztem Zeitwerte zu halten.

3) Die Handschrift hat vro — neue Zeile — medet und über den zwei Silben eine Virga, davor Trennungstrich in den Notenlinien. Unter der folgenden Clivis fehlt das Wort. Die Ergänzung nach einer freundlichen Mitteilung von H. Prof. Dr. Jostes.

4) Original undeutlich; wahrscheinlich Clivis mit Strophicus.

2. Kreuzfahrerlied.

Meister Walter[1]).

1 Al-ler-erst[2]) lebe ich mir wer-de

2 Sit mîn sün-dic [3]) ou-ge siht

3 Daz hê-re lant und ouch die er-de[4])

4 Dem man vil der ê-ren giht.

5 Mirst ge-schehen[5]) des ich ie-bat

6 Ich bin kom-men an die stat

7 Da got men-nisch-li-chen trat.

3. Vil wolgelobter got.

Meister Walter[6]).

Wie solte ich den ge-minnen der mir übe-le tuot?

---

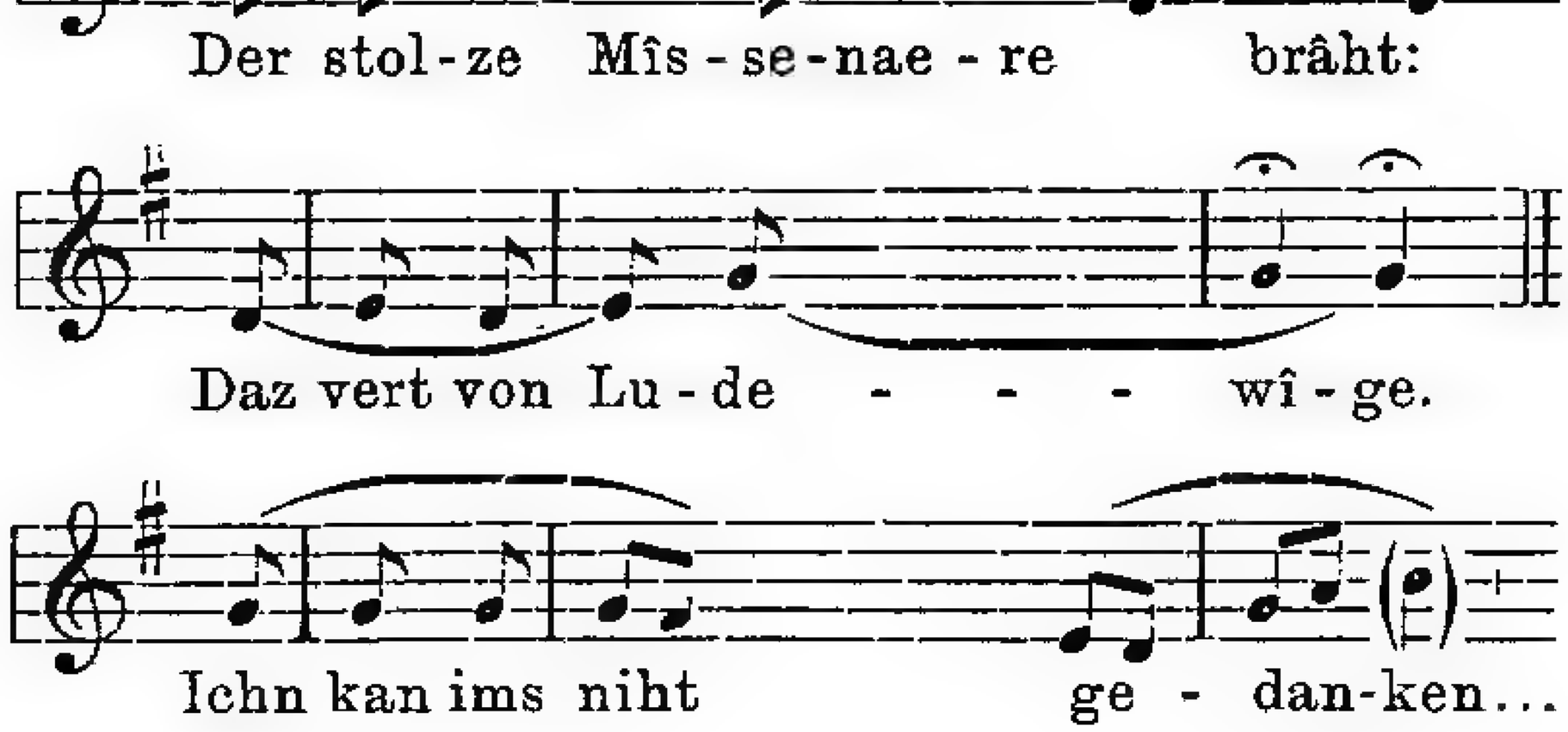
1) Melodie dorisch, in die Obersekunde transponiert. Text nach W. Wilmanns, W. v. Vogelweide [2], 1905, 79.

2) Mit Rücksicht auf den Beginn in Zeile 7 ♪ | ♫ geben wir der Übertragung mit Auftakt den Vorzug. 3) Original hat hier den ancus.

4) Original gibt deutlich unsere Lesart.

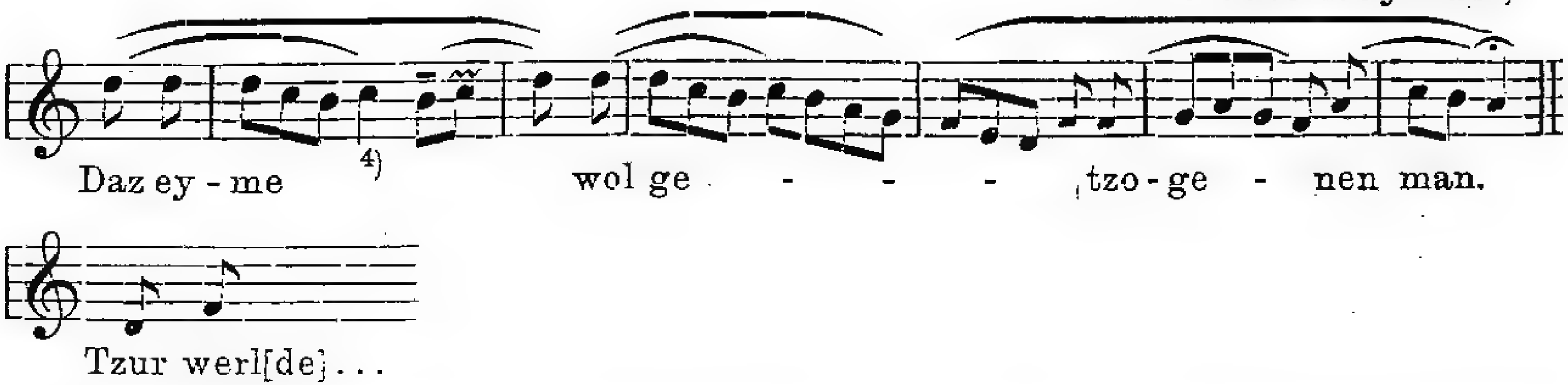
5) Original hat zwei Virgen über Mirst und zwei Virgen über geschehen, wohl ein Versehen des Schreibers, der am Ende des Blattes nach mirst sich versah.

6) Melodie äolisch, in die kleine Unterterz transponiert. Text nach Wilmanns [2] 95, 1.



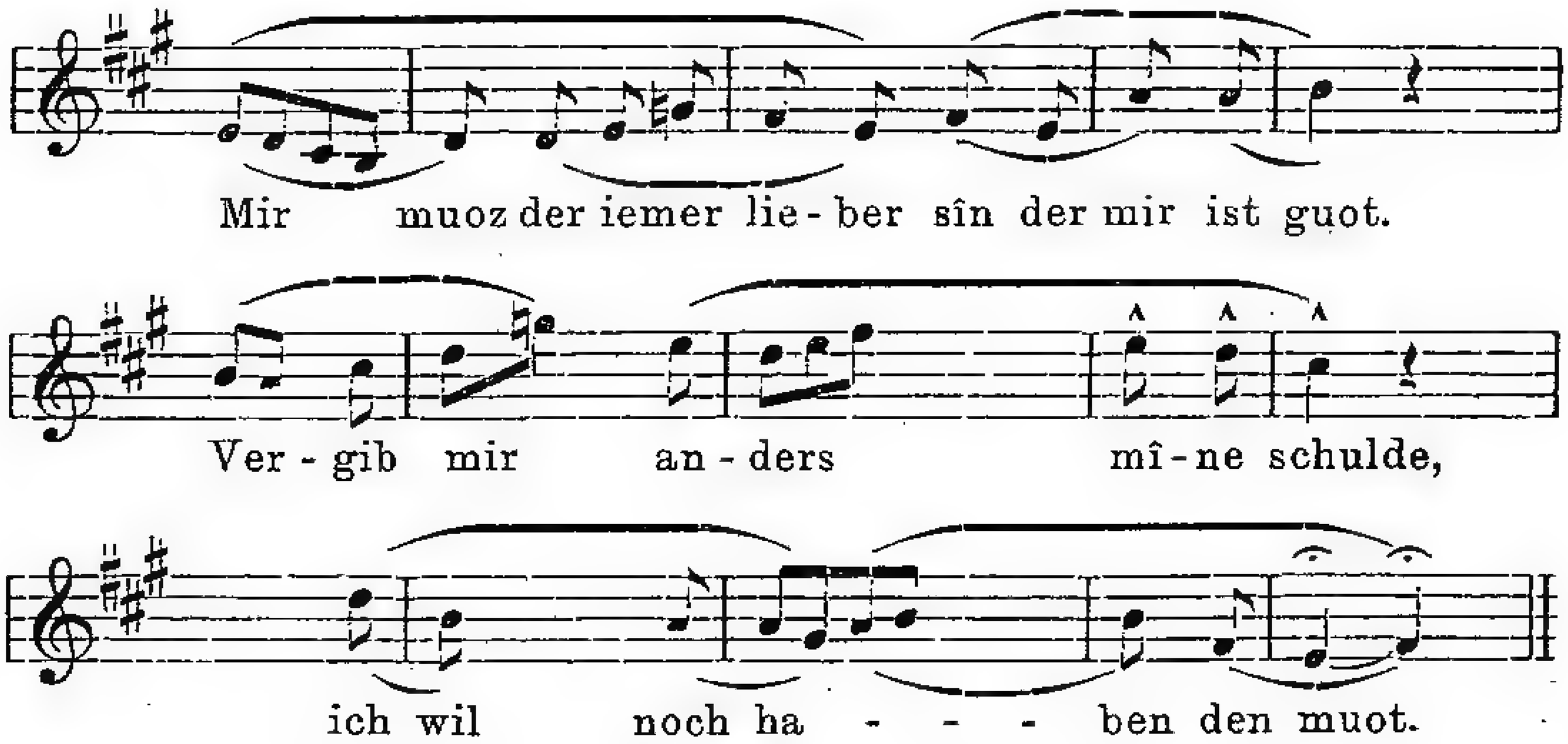
5.

Meister Reymar[3]).



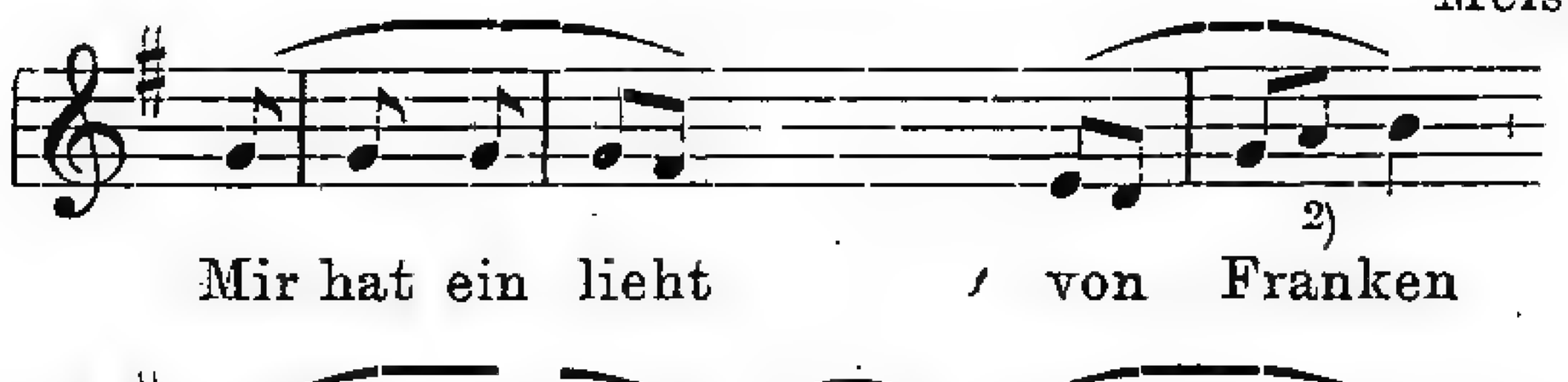
1) Melodie hypolydisch, in die Obersekunde transponiert. Text nach Wilmanns [2] 88.
2) Original hat hier cephalicus, an der Parallelstelle (gedanken) einfach podatus.
3) Melodie Originalhöhe.
4) Quilisma.

Herausgeber: Prof. Dr. Max Seiffert, Berlin W., Göbenstr. 28.



4. Mir hat ein lieht.

Meister Walter[1]).



geschyen als ich ie bat Ich byn ho-
men an die stat Da got menslichen
cone lant riche vñ Dem
here. Swar ich der nocht mit
habe gesen. O bistu aller lande eim
er. Wart ist wunders hie geschyen.
Dat eyn maget eyn kynt gebar.
Here vber aller engele scar. Enist
dat nicht eyn wunder gnu. Dem
riken. uiden hude heyden. Heut
dat drz ir erbe sy. Got der mu
tes vns beschyden vñ die heren
hamen dry. Wie die weirt die streit
her. Wir syn under rechten gen. Recht
ist dat er vns gewar. Dem
De dag hundert tusent winder
die in desem lande sint. Da
von ich nicht me besunden. Man ge
ligen als eyn kynt. Iven eyn tryl
von vnser e. Swem des nicht genu
der ge. Vrv den uiden die sagen
lirest do lie er sich Denes me
towen. Durch dat der mensche
eyne sy. Sit do lie er sich verkeu
n Durch dat wir eygen worden vry.
nders were wir verloren. Wen
per kruce vñ dorn. We die heyden
o er sich De. dat ist die tzorn.
wolte do ir barmen. Do leit er
en gymmen tot. Sy vil mehe
urch vns armen. Durch dat wir
uemen vz der not. Dat in do de
ht ver dorn. Ist dat nicht eyn
under grot. Alles winder vber
int do vñ der sun De grot
tzur helle. Do dem grube da er
ich. Es wart e der water gesselle
nde der geist die ne mm mag.

schyden wen sie sin beyde eyn.
Schecht vnde ebener dan eyn tzeyn
Als er nv: alzame in schyen.
O er den nubel dort gelaude.
Dat nie keyser bart geschreyt
Pannen wir er wider zv lande. Do
ir hub sich den iuden leyt. Vt
der here ir hute vnd. Vnde er
myt synen ougen sach. Den syn
hant slach vnde stach. Dem
Sit wart er in disem lande. Vier
tzich tage do vir er dat. Do an
ten vns syn vater lande. Synen
gheist der vns bewart. Ganzen
vur er wider zv hant. Heylich
ist dat selbe lant. Syn name ist
wur gut ir kant. Dem
Unser lant rechtere richten.
Prifet dort nemannes lichn
gr r wil da tzv stunden richten
So ist er an dem lesten tage. Wer
die heyse salt hie lat. Vngewe
bent wie dir stat. Da her plant
noch bitzen hat. Dem
Dat lat hat er gesprochen. Synen
engelichen tzu. Vnde wie we
wirt gerochen. Vnde der weise hil
gen mart. Vnde der arme den ge
walt. Der nu ym hie wirt gehalt.
So wel ym dort der hie ver galt.
Ich lat ych des nicht verdrietzen
Was ich noch geredet han. Ich
wil ych die erde vnt sletzen. Vnde
laten ych verstan. Wart got
winders hie noch le. Die den
menschen erbegge. Dat hub sich
vñ lender he. Dirsen zeyman
n eynes — Wol ge
— tzogen den man. Ver wel

Wie sol ir den getrywen der
myr vbele tvt. Ich mos e. lanen
han lieber vil der myr tvt gît
vergyp myr, ander myne scilde
ich mvs e. haben den mvs
erne hat nicht wol gewin
nen der sich vberdrenket. Die
trynet eynem biderben man dar
vm sie trwige hanket. Von wine
ich wene er funden vnde houbet
sanden wenket. Im treme bay
das er gelrudiget mvchte syner
vnre. Dar er ane helfe bieden luten
mvcher stan. Swie sanfte man in
trvge her mvchte stan lieber gnn
Dar vmme trinke eyn erzlich
man dar er den dorst gebvre.
Der tvt er ane houbet funde vn
ane spot. Swer also vil getrinket
dar er sich nocht got ir kennet
nicht da mite hat er gebrochen
ich trvndre gerne ---- syn gebot.
da man bi der marte schenket vn
da man vber marte nicht geden
ket. Sit er den man an liebe an
gite vnde an eren krenket. Er
schadet ouch ander siele hore ich
jehen die wisen. Er mvcher eyn syn
sich man von synem vreude
wol vmpern. Lezer er sich vil
lichtlichen mit der marte wern
So mac ym gelvdic heil vnde

alle selde of risen. Die mave
wart durch dire den luten of
geleyt. Dire man sie ebene trvge
so ist mer gesert. Ich habe er
dane swer sie ebene mesze vn
der sie ebene treit. Dem.
er stilt ys swellichen nimen
Der si der dankes triege vnde
kynen herren here dar er legt ver
damen mvrzen hine beyn saven er sich
zu mite biegt. Sy aber her so
her dar er trv dem mite sitze. So
wünsche ich dar sin vagetruwe
trynge mvrze ir lamen die selben
mächen vas die edelen ane saumen
Wol tregen wirte syn. so phlit sie
tvgentloser wirte. Wana mvgen
sie in mata dare sie halten in ir lin
gen. Ir valsch gelvbede oder nach
gelvbede nicht verlingen. Sie sol
ten geben e dem lobe der kale wirt
wa nv trv ---- abe getingen
habe dienet der herre syne kuech
e. vade sich der valke vin dem ni
ben set trv rechte. Da spirt man
offenlich vnart. vnadel vnde vage
schlechte. Sy werde ritterschaft den
dinc set mincrliche. Swa der trel
ter wir dem schilde hin trv hobe
vert vrouwere da sint iuve snellen
springe ir wert. Wolof mit mu
vn vare wir da heym in ostern
che. Da vinde wir der vürsten
wert der ist v. holt. Wolt ir mich
da trv hobe leren also ir solt. So
wirt geholet wol din name von
mer werder kippolt. Ich
v weiz got wol myn lob we
re yman hobe stete. Da man eitel
wanne lobelichen tete. Mit gewere
vn rait gewisser rede vn myt ge
rete. Ir grüset so mich lachent

an die ledicker Den die tzunge
honeget vn dar hertze gallen
hat Vrendes lachen solsin ane
mistent Sure als ein abegt vor
dar ymmer lander hetelnere.
Sau iv mer lachchte oder lachen
nders wa Swes mynt mich erie
gen wil der habe sin lachen da von
dem neme ich eyn wanes neyn wor
tv reme | sieben gelegen ni
vogest tev pulle lewnne lachen
ibarmen Solich bi so richen kunst
aldus verarmen Serue yweldich
nydyert sun by eygenen vnnze ir
varmen | ... ich dan
ynge von den vogelynen. Vz von
r herde vnde von den blomen als
n Auen sanc Suelich schone wib
yr den gebe ir habe danc Der lie
hrosen vnde lylien vz ir wang
n schinen | ist kumet spate
live rytet vie gnik we dir we
yunc der wirt bart lungen ver
n gevinen lie. Dir ne bedunkt
alter kunnic dar al ewer not
er kunnic myn d tryr ge
herre hech myr wol tzv den
ich mauchen Dar kan ich behal
nicht hie inder ardyen flech
schiffen vber se in kielen oder in
rdyen | er name ist myn die
tre ist wol in der mare So der
nicht gegriffen mac schoren
ich geseyen wes solt ich dan in
dien oder in bardyen ielen Alv
en mine vrent wie ich behal
der wie er lie Der phaffen
pitieren dat ist myr eyn wicht
pruben inder ardyen nicht
e da sichte Sie pruben hyn
pruben her ich en kan dar
e nicht | ich han inder

werlde sen eyn michel wunder
werre ef dem mere er dichte eyn
selzen kunder Da vn ynn vrey
de in sencke ist myn trwen
worden wunder. Er gelicher
eynem guten man swer dat sin
lindet Sindet inder trawen
sprya der vinder kantersait.
Er wo tzvngen hat er kalte vi
warm die legen in sinem radyen
n sinne sieren konge lit ein
gatich negel Sin wollekeres
radyen kunget sowsen hagel
Swi mutes spurt er lieber
die kunne vnde wirt eyn sunde
ren kranke.
Welkin man sich gerne vn
ien wil von boser sache Dem
mat ich daver syne sigent wol
bewache. Vnde sie ouch der ge
sovzen sin vnder schanden dyche
vere gar tvr er dat nicht so
nuse ins mytelangen Au eren
man zu vrotichyt sueliche man
gerne ere lanc Der sol sich machen
vre von alle mysseman Er ist
tev der werlde eyn solich man
den so syn nut Bekumet hat dar
er dar beide gerne tvt Vnde sich der
schanden lat bewegen der nute wol
leyten gut. Werder
verdere
er hat eyn liet von
vranken Der edele miseriere
binchr Dar vort von lodewi
er Jchn kans ynn mehr gedan

sin l. eine genomen. so ist des alden
clage. daz sine tage zerrunnen sint
mit also manger sweere Der unge
denket werdich gra. mir vro
medet Die wolken min vil
trinet von den mere als ich die
wisen hore singen wol hummelich
ist aller ir sin begunnet nach
der ungen clagen. des sich die gri
sen vroiten e. Der mide sich nach
heren senet. Den kungen ist nach
wise ze mute. [illegible]
[illegible]

aller der unge icht wise daz er den
rechten bi gelte. den sitten e. ze bunge
neuen dauder von kunsten lege.
vch sol des argen iuer mut nicht
dunken gut. noch ich ze vriunt gr
tenen. ob er den vromeden tregen
wile ir un lob dar umbe geben.
waz ob er vch dez selbe tut. ni
hunret auch des vichen leben. de
ane milte hanc sin gut. daz uir
ist bose vor den dorft. vnde hat
doch wach vil manigen wile. wa
helfet daz mich treuhet bat. ei
ninie brunne vichich in vrise.
Swen tanzel ich, bestevar. des er
mir singeit mere. do er von d'
selle vin. wunder sich ich were.
wan sint sie hin die mite hie be
gengen e. wanta den geschicht dar
umbe muz ich sorgen. mir vnge
ring un vugendich vo. sorgen
[illegible] sie sint vor
[illegible]
[illegible]
[illegible]
[illegible]
[illegible]

Zur Geschichte der polnischen Tänze.

Von

Tobias Norlind.

(Lund.)

Wann die beiden polnischen Tänze Polonaise und Mazurka entstanden sind und welcher von beiden der ältere ist, das sind Fragen, die bei weitem noch nicht endgültig beantwortet sind. Bisher haben vorzugsweise Biographen Chopin's eine Antwort zu geben versucht. Nach A. Sowinski[1]) soll die Polonaise aus einigen jüdischen Weihnachtsgesängen, die noch in Polen gesungen werden, entstanden sein. Hiergegen wendet Barclay Squire[2]) ein, daß die älteste Polonaise kein gesungener, sondern ein Instrumentaltanz sei, von wahrscheinlich höfischer Herkunft. Sie mag etwa zuerst zu einer Defilier-Cour des polnischen Adels bei der Thronbesteigung Heinrichs III. von Anjou zu Krakau 1574 aufgeführt worden sein. Böhme[3]) bezweifelt, »daß dieser Defiliertanz von 1574 schon unsere Polonaise im $^3/_4$-Takt gewesen sei, bis die Notation davon beigebracht ist«, und will absolut verneinen, daß die Polonaise jemals ein polnischer Nationaltanz war. »Der volksmäßige Tanz der Polen, der sonst wie jetzt stets mit Gesang begleitet war, kennt wohl den $^3/_4$-Takt, aber mit einem ganz anderen Rhythmus in dem nach der Provinz Masovien benannten Mazurek (Mazurka).« F. Niecks[4]) behauptet dagegen die polnische Herkunft der Polonaise: »Sie verliert sich, wie die zweifellos ältere Mazurka, in fernste Vergangenheit.« Ihre instrumentale Herkunft setzt er aber gar nicht in Zweifel: »Die ältere Polonaise war ohne Gesang und blieb es bis zur Zeit des Königs Sobieski (1674—96).« Bei F. Starczewski[5]) finden wir wieder die alte Erklärung, daß die zuerst erwähnte Polonaise aus dem Jahre 1574 stammen soll. Nachdem er die Krakoviaks behandelt hat, sagt er: »Die zweite Stelle unter den polnischen Tänzen nimmt dem Alter nach die Polonaise (Polonez) ein . . . sie entstand in einer für die Choreographie sehr wichtigen Zeit, welche viele Tänze, wie Bourrée, Gigue und Musette, geschaffen hat. Diese sind alle bald vergessen worden, nur die Polonaise überdauerte ganze Jahrhunderte.« Als dritten Tanz dem Alter nach bespricht er dann die Mazurka und fügt ziemlich selbstbewußt hinzu: »Obgleich die Mazurka von Chopin durch seine Mazurken sehr verbreitet wurde, wissen die Ausländer sehr wenig Sicheres von diesem Tanze, und sogar sehr musikalische Personen unterscheiden ihn nicht von einer

1) *Les musiciens polonais*, Paris 1857.
2) Grove's *Dictionary of Music*, III 10, Art. *Polpnaise*.
3) Geschichte des Tanzes in Deutschland. Leipzig 1886. S. 213.
4) Friedrich Chopin, aus dem Englischen übertragen von W. Langhans. Leipzig 1890. II, S. 261.
5) Die polnischen Tänze. Sammelb. der IMG. II, 688 ff.

Polka-Mazurka . . . Auch Fachschriftsteller machen nicht selten bedeutende Fehler, wenn sie vom polnischen Tanze sprechen wollen.« Man sollte nun glauben, daß der polnische Verfasser mit den endgültigen Beweisen kommen wollte, warum die Krakoviaks die ältesten Tanztypen seien, die Polonaise nachher und zuletzt die Mazurka auftreten, davon sehen wir aber nichts.

Die Ansicht, daß die Polonaise nicht aus Polen stamme, die Mazurka dagegen polnischer Nationaltanz sei, finden wir bei H. Riemann's Besprechung der Kompositionen Chopin's[1]) wieder: »Die Polonaisenkompositionen waren übrigens bereits im 18. Jahrhundert in die Mode gekommen; doch steht die spezifisch polnische Indigenität der Polonaise sehr in Frage (der ihr eigene Kastagnettenrhythmus weist auf spanischen Ursprung)«. W. Behrend behauptet daraufhin mit Bestimmtheit die spanische Herkunft der Polonaise[2]): »Von dieser Art von Tanzstücken gilt als sicher, daß sie ursprünglich nicht polnischer Tanz war, eher können wir annehmen, daß sie dem Rhythmus nach aus Spanien stamme.«

Das Resultat der bisherigen Forschung über die polnischen Tänze ist also, daß im allgemeinen die polnische Herkunft der Polonaise sehr in Frage gestellt, während die Mazurka fast allerseits als polnisches Nationaleigentum anerkannt wird. Zeitlich betrachtet, würde danach also die Mazurka als die ältere Form zu gelten haben.

Die letzten wissenschaftlichen Untersuchungen der polnischen Tänze unterscheiden ziemlich streng zwischen älteren polnischen Tänzen, die vor 1700 auftreten, und den nach 1700 aufkommenden Polonaise und Mazurka, gehen dann kurz über die ältere Zeit hinweg und konzentrieren sich auf die letzten zwei Jahrhunderte. Um Klarheit in der Sache zu erhalten, scheint es mir jedoch nicht unwichtig, gerade die ältere Zeit vor 1700 zu beleuchten.

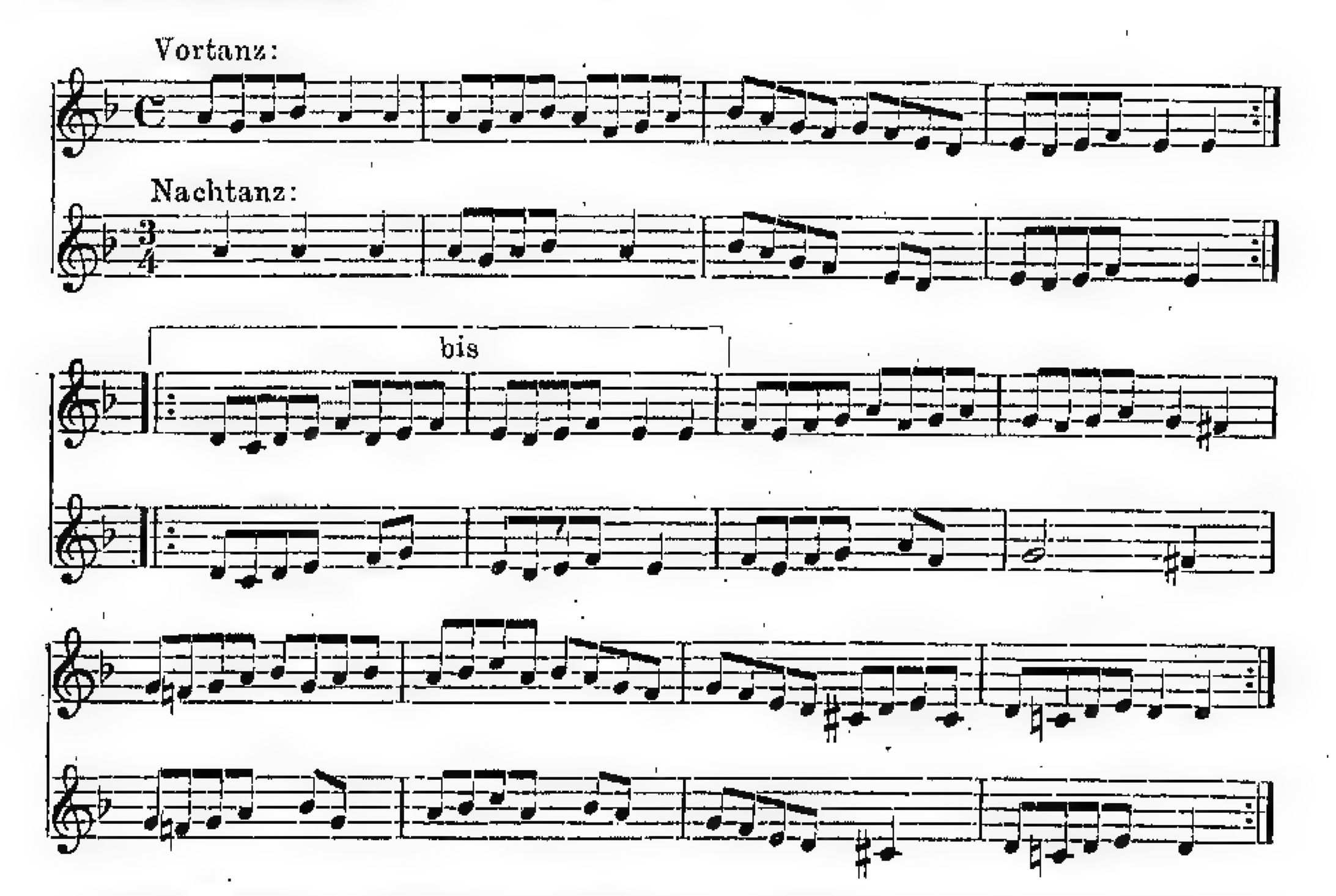
I.

Die erste Erwähnung der polnischen Tänze wird, wie wir sahen, gewöhnlich auf das Jahr 1574 zurückgeführt. Es ist nicht unmöglich, daß in diesem Jahre zuerst der polnische Tanz außerhalb Polens bekannt wurde. Die naheliegende Vermutung, der nachherige französische König Karl III. hätte diesen Tanz nach Paris gebracht, findet jedoch keinen Stützpunkt. Der Franzose Jehan Tabourot, der 1588 in Langres seine *Orchésographie* herausgab, nennt keine polnischen Tänze, obgleich er sonst ein großer Kenner der französischen, deutschen und italienischen Tänze seiner Zeit ist. Im allgemeinen lassen die Tanzbücher um 1600 noch sehr wenig von polnischen Tänzen verlauten. M. Prætorius, der 1612 ein Tanzbuch *Terpsichore* herausgab, kennt die französischen Tänze sehr gut, sagt aber von polnischen nichts, obwohl zu dieser Zeit der polnische Tanz in Deutschland schon weit verbreitet war. Wir treffen die polnischen Tänze in Deutschland einigermaßen häufig zuerst in den neunziger Jahren des 16. Jahrh., da Polen einen schwedischen kunstliebenden Vasaregenten, Sigismund III. (1587—1632), erhalten hatte. Zu dieser Zeit beginnen die polnischen Musiker außerhalb Polens bekannt zu werden. Will man die Ehre, die polnischen Tänze nach anderen Ländern verpflanzt zu haben, notwendig einem König geben, wäre es wohl besser, sie diesem Regenten zu erweisen, der mit einer öster-

1) Geschichte der Musik seit Beethoven. Berlin u. Stuttgart 1901. S. 320.
2) Illustreret Musikhistorie. III. Kopenhagen 1905. S. 646.

reichischen Prinzessin verheiratet war und außerdem in sehr lebhafter Verbindung mit Deutschland stand. Seine Verdienste um die Tonkunst sind durch Luca Marenzio genügend bekannt. Unter den Komponisten, die nach Polen gezogen wurden, war auch der venetianische Lautenist und Komponist Diomedes. In Schweden wurde dieser schon in den neunziger Jahren bekannt, und die Bibliothek der deutschen Kirche zu Stockholm bewahrt noch einige geschriebene Kompositionen mit seinem Namen auf[1]. Durch die große Popularität seiner Kompositionen für Laute wurden auch die polnischen Tänze weit verbreitet; schon im Anfang des 17. Jahrh. war sein Ruhm sogar nach England gelangt[2].

Der älteste Tanz aus Polen, den ich gefunden habe, stammt aus einer Handschrift der Kgl. Bibliothek Berlin aus dem Jahre 1585[3]. Fol. 24 befindet sich hier »ein guter polnischer Tanz«, der kunstlos aussieht und auch mit sehr einfachem Akkompagnement versehen ist. Auf den Tanz in geradem Takte folgt ein Nachtanz in ungeradem. Ich setze hier die beiden Sätze nebeneinander:



Wie man sieht, ist der Rhythmus sehr einfach und ohne Individualität.

1) Jetzt in der Mus. Akad. Stockholm. Nr. 32.

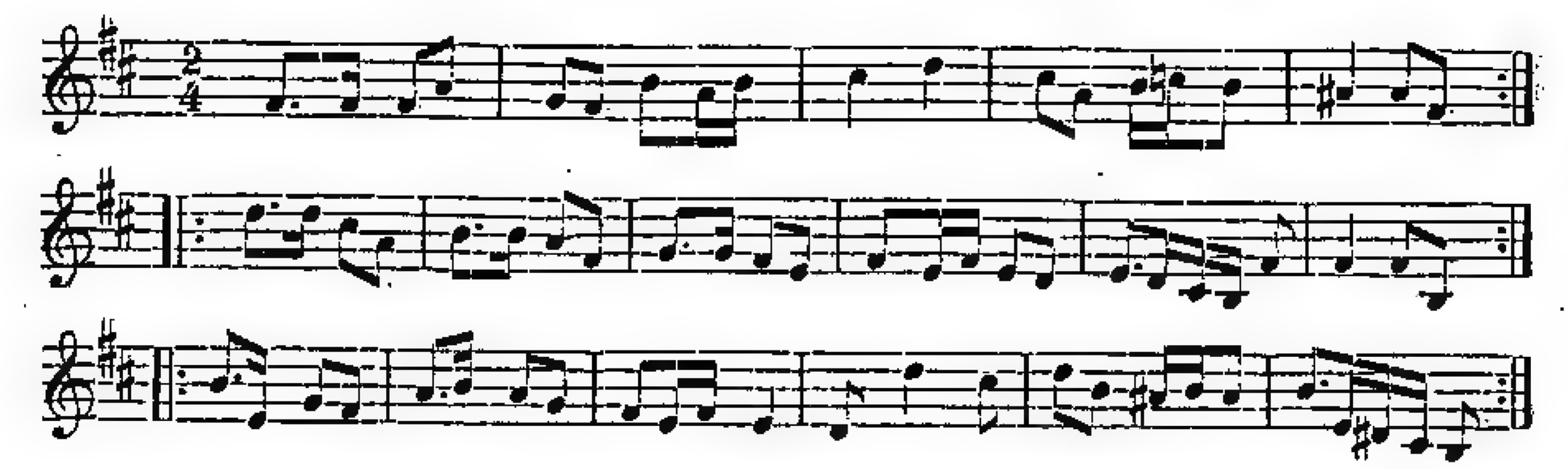
2) In Rob. Dowlands *Varietie of Lute-lessons*, London 1610 (Brit. Mus. K. 2. i. 8.) ist die erste Phantasie von »*the most famous Diomedes of Venice: Lutenist to the high and mightie Sigismundus 2d* (!) *King of Poland*«. In Deutschland und Frankreich war er schon 1603 durch Besardus' *Thesaurus harmonicus* bekannt.

3) *Ms. Z.* 34 *fol*: Klavierbuch von »Christof Löffelholtz aus Colberg«.

4) »Lautenbuch darinnen von der Tabulatur und Application der Lauten ... samt auserlesenen deutschen und polnischen Tänzen, Passamezen, Gaillarden ... auf der Lauten zu schlagen ganz fleissig zugerichtet«. Frankfurt a. O. 1592. Über seine anderen Lautenwerke, die jedoch keine polnischen Tänze enthalten, vgl. Eitner, Quellenlexikon X.

Etwas besser sind die zunächst folgenden Tänze, die 1592 bei dem Lautenisten Mattheus Waisselius zu finden sind.

Es sind nicht weniger als sechs polnische Tänze, alle mit charakteristischen Rhythmen, jedoch ohne Nachtänze. Dem 1900 durch A. Lindgren mitgeteilten ersten Tanz[1]) füge ich hier Nr. 2 als weiteres Beispiel bei.



Von den übrigen genügt das Schema für den Anfangs- und Schlußrhythmus:

3. ♩♫ ♩ | ♩♫ ♩ | ... | ♩♬♪ :‖: ♩♫ ♩ | ♩♫ ♩♫♫ | ... | ♩♬♪ ‖

4. ♩ ♫ | ♩ ♫ | ... | ♩♬ ♬♫ ‖

5. ♩♫ ♩♬ | ... ♩♬ ♫ ‖

6. ♩ ♫ | ♩♫♫ | ... | ♩♬♪ ♪ ‖

Aus demselben Jahre 1592 teilt Böhme aus einer Dresdener Handschrift ein Beispiel mit[2]). Der Rhythmus hat hier wesentlich nur drei Formen:

a. ♩ ♫ b. ♩♫ ♫ c. ♩♫♫♫ | ♩ ♩ |.

Vom Jahre 1595 rühren einige Tänze her, die in ein Exemplar von der deutschen Kirche zu Stockholm von Jacob de Kerle's *Selectæ quædam cantiones sacræ* (Nürnb. 1571) handschriftlich eingetragen sind[3]). Als Aufschrift findet sich bei einigen die Bezeichnung »Tanietz«, und unter den Komponisten fehlt der oben erwähnte Diomedes nicht.

Die nächste Quelle ist wieder eine Dresdener Handschrift. Der Hoforganist Aug. Nörmiger[4]) überreichte 1598 »auff gnedigsten begeren des Herrn Friedrich Wilhelms, Hertzogens zu Sachsen« ein Klavierbuch: »Tabulatur auff dem Instrumente . . . zu gebrauchen«[5]). Neben einer ganzen Menge deutscher Lieder enthält der zweite Teil »Weltliche Lieder und Tänze«, deutsche, französische, italienische, englische und auch polnische Tänze. Nr. 94 hat die Bezeichnung: »Ein feiner Polnischer Tanz — der Sprungk drauff,« Nr. 95: »Ein anderer Polnischer Tanz.« Als Nr. 97—104 folgen dann weiter polnische Tänze; im ganzen also zehn Tänze. Von diesen hat nur der erste einen Nachtanz. Als Beispiel diene das folgende:

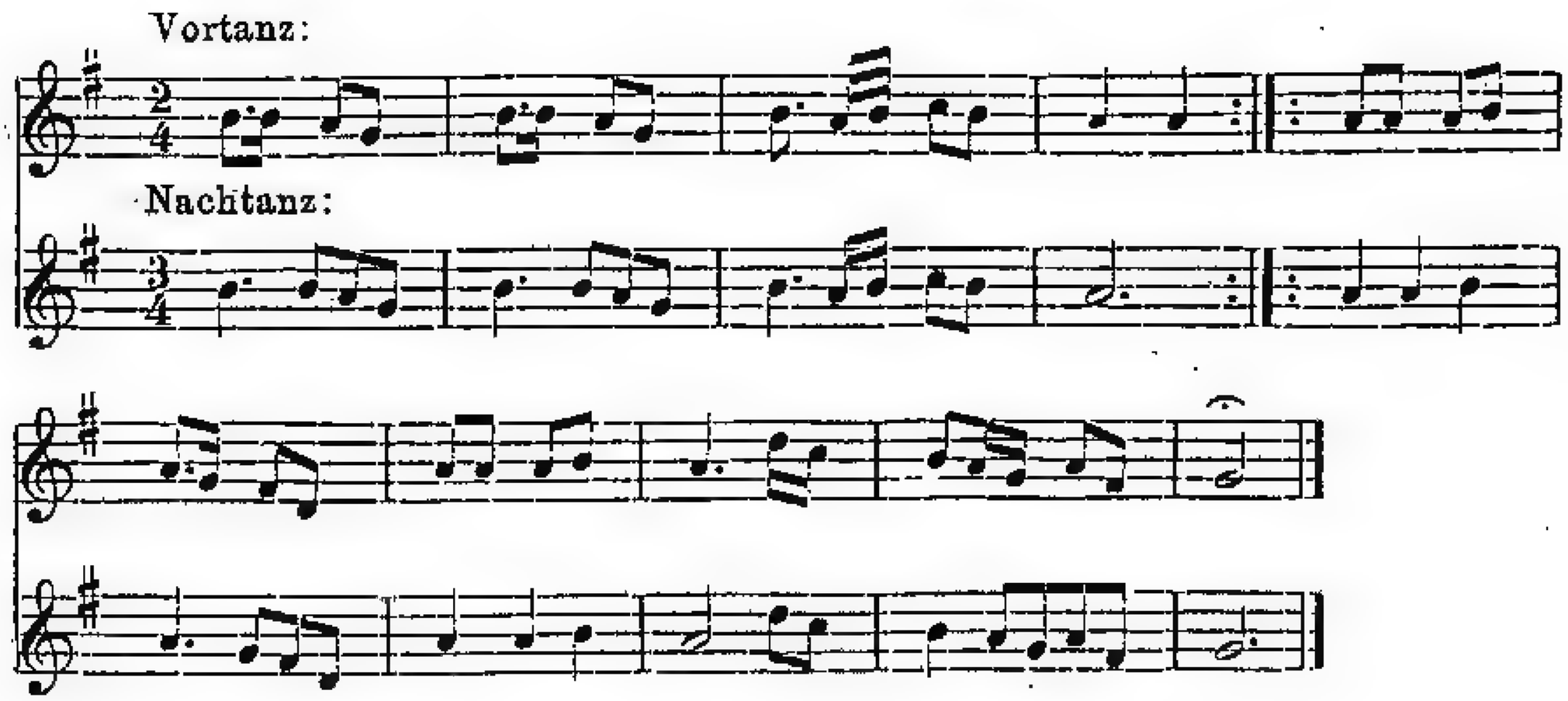
1) Contribution à l'histoire de la »Polonaise«. Congrès intern. d'histoire de la musique tenu à Paris . . . 1900. S. 217.

2) Böhme, a. a. O. II. Musikbeilagen S. 62, Nr. 136a.

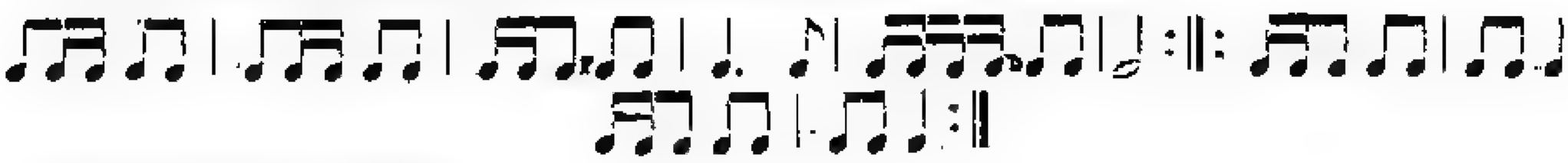
3) Mus. Akad. Stockholm. Nr. 32.

4) Über ihn siehe M. Seiffert, Geschichte der Klaviermusik. S. 15 u. a.

5) Kgl. Bibl. Berlin *Ms. Z.* 89 kl. 4 obl.



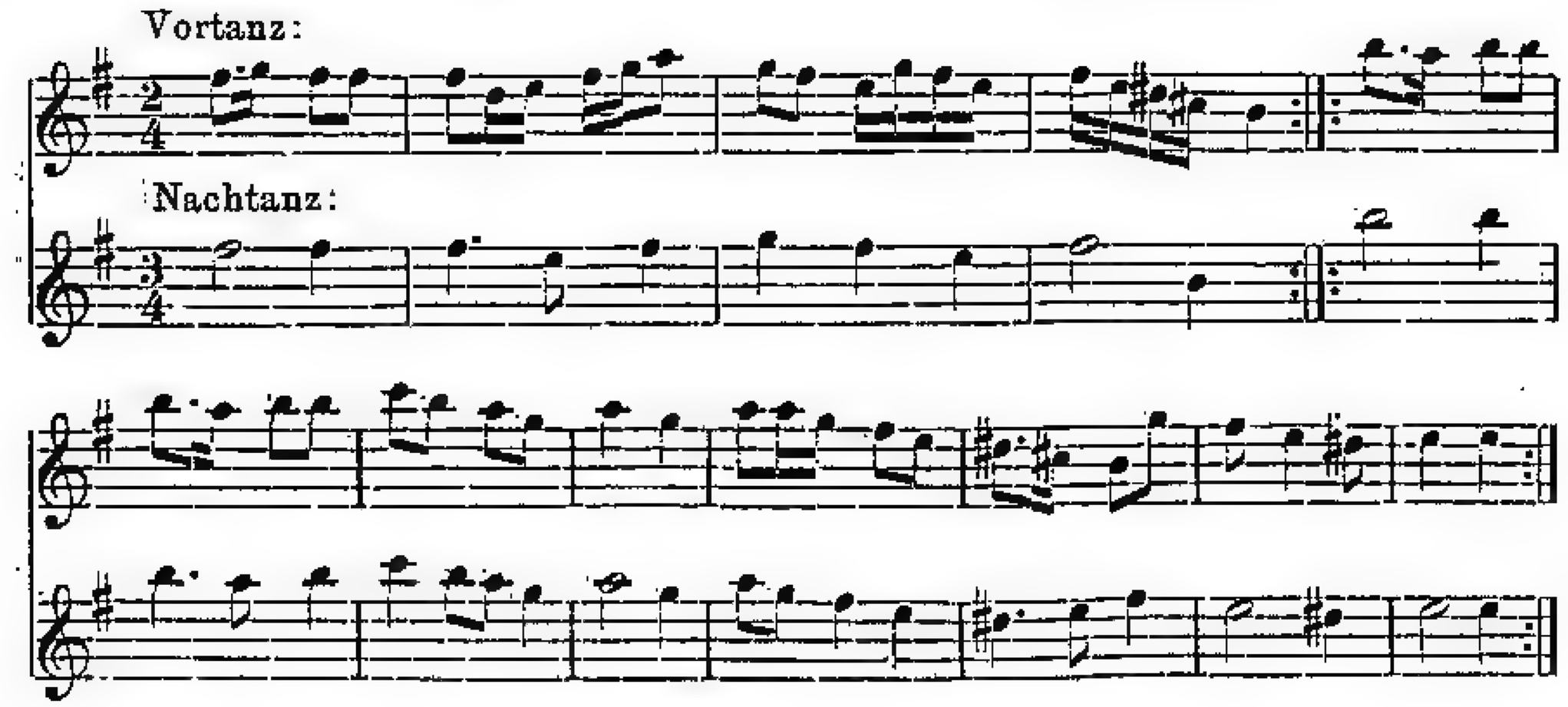
Nr. 97 hat folgenden ganz regelmäßigen Rhythmus:



Nr. 99 hat wieder:

Sowohl melodisch wie rhythmisch sind die Tänze viel klarer als bei den vorher erwähnten. Auch erscheinen sie kunstvoller, wenn auch noch sehr kurz gehalten.

Von etwa 1600 bietet das Lautenbuch Chilesotti's[1] drei Tänze (Nr. 16, 30 und 41); die zwei ersten sind mit dem Namen »Polnischer Tanz« bezeichnet, der dritte heißt »Danza Polacca«. Nur dieser dritte ist mit Nachtanz versehen. Der nachher folgende »Danza« Nr. 42 stammt ganz sicher auch aus Polen. Der erste ist ziemlich lang und recht kunstvoll bearbeitet, der zweite aber ist kurz und mit festerem Rhythmus. Der dritte lautet:



1) *Da un Codice* Lautenbuch *del Cinquecento.* Leipzig 1890.

In Nr. 42 ist der Rhythmus der acht ersten Takte:

Im allgemeinen können wir sagen, daß der Tanz hier noch ein Stück weiter in Entwicklung gekommen ist.

Um den Anfang des 17. Jahrh. gruppiert sich eine Reihe von Sammlungen. Das Lautenbuch des *Fabricius*[1]) enthält einige polnische Tänze, die meisten mit *Proportio* versehen, aber rhythmisch wie melodisch sehr kunstlos sind.

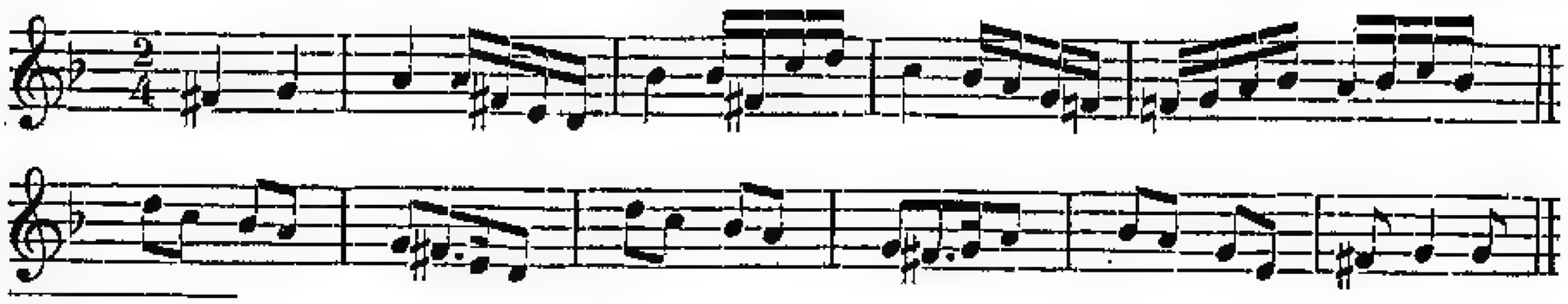
Der Organist und Ratsherr in Gerbstädt, Valentin Haussmann, scheint ein besonderer Liebhaber polnischer Tänze zu sein. 1600 erschienen von ihm: »Neuwe liebliche Täntz«, darunter viele mit polnischem Tanzrhythmus; 1602 veröffentlichte er in Nürnberg: »Venusgarten, 100 liebliche mehrentheils Polnische Täntz mit Texten gemacht,« im folgenden Jahre: »Rest von Polnischen und andern Täntzlein«, 1609 einen »Auszug« ebenfalls mit polnischen Tänzen und schließlich 1615 zusammen mit Hans Leo Hassler: »Venusgarten, oder neue lustige liebliche Tänz, teutscher und polnischer Art.« Aus seiner ersten Sammlung von 1602 gibt Böhme[2]) ein Beispiel, in dem der Rhythmus: überwiegt.

Ein anderer Liebhaber der Tänze aus Polen ist der Freiberger Kapellmeister Christoph Demantius. Seiner Sammlung »LXXVII auserlesene liebliche Polnischer und Teutscher Art Täntze« von 1601, Nürnberg, folgt 1608 »*Convivium Deliciæ*, Newe Liebliche Intraden und Auffzüge, Neben künstlichen Galliarden vnnd Fröhlichen Polnischen Täntzen« und 1613 »*Fasciculus chorodiarum*, Newe liebliche, polnischer und deutscher Art Tänze«. Aus der Sammlung 1608 bringt Böhme ebenfalls zwei Beispiele (Nr. 174 u. 175). Der Rhythmus ist in Nr. 175:

In Besardus' *Thesaurus harmonicus* stehen in der siebenten Abteilung acht *Choreæ Polonicæ*, kunstvoll ausgearbeitet von Diomedes. Vorher gehen einige Allemanden, und ein englischer Tanz von Dowland folgt danach.

Der Altenburger Hofkantor Johan Christenius gab 1619 zwei Werke mit polnischen Tänzen heraus: »Gülden Venus-Pfeil« (gedr. in Leipzig) und »*Omnigeni*. Mancherley Manier newer weltlicher Lieder, ... Teutsch u. poln. Tänze« (gedr. in Erfurt).

Schließlich sei noch einer Sammlung gedacht, die in Giessen 1621 von dem schwedischen Graf Per Brahe angelegt wurde[3]). Hier findet sich Fol. 31 ein »Polensk dantz« vor, der sehr primitiv und kunstlos aussieht:



1) Bibl. Kopenhagen. Ms. Nr. 841. Sammlung Thott.
2) a. a. O. Musikbeilage S. 62, Nr. 136b.
3) »Per Brahes visbok«, Bibl. Skokloster bei Upsala.

Mit dieser Handschrift können wir die erste Periode abschließen. Nach Ort und Zeit geordnet, ergibt sich folgende Übersicht über die vorhandenen Sammlungen mit polnischen Tänzen:

1. Löffelholtz, Colberg, 1585.
2. Waisselius, Frankfurt a. O., 1592.
3. Manuskript, Dresden, 1592.
4. Schwedisches Manuskript, Stockholm, 1595.
5. Nörmiger, Dresden, 1598.
6. Chilesotti (Deutschland) etwa 1600.
7. Fabricius (Deutschland), etwa 1600.
8. Haussmann, Eisleben, 1600.
9. Demantius, Freiberg, 1601.
10. Haussmann, Eisleben, 1602.
11. » » 1603.
12. Besardus, Köln, 1603.
13. Demantius, Freiberg, 1608.
14. Haussmann, Eisleben, 1609.
15. Demantius, Freiberg, 1613.
16. Haussmann, Eisleben, 1615.
17. 18. Christenius, Altenburg. 1619.
19. P. Brahe, Gießen 1621.

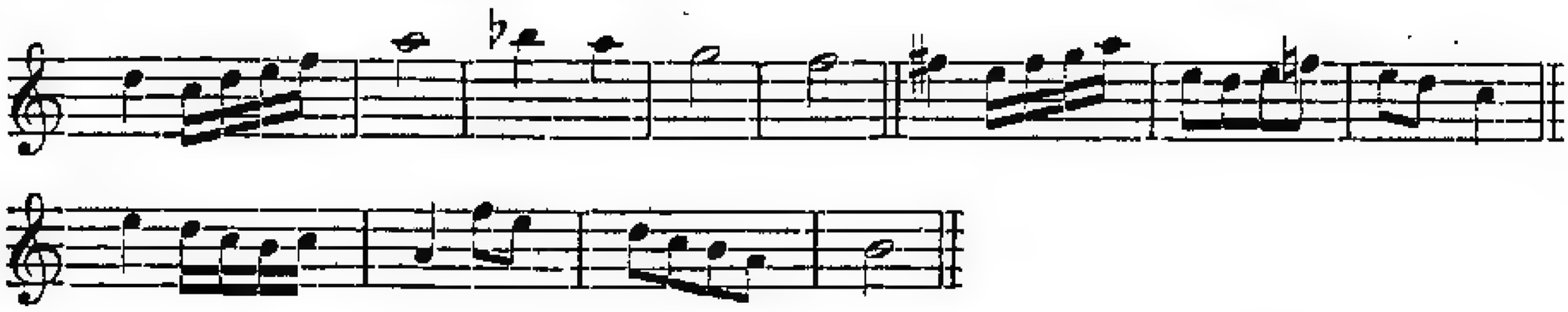
Die meisten dieser Bücher fallen in die Zeit 1592—1608. Im zweiten Jahrzehnt sind die Werke und die polnischen Tänze der Zahl nach spärlicher. Die Tänze aus Polen erfreuten sich also in den letzten Jahren des 16. und den ersten des 17. Jahrh. der größten Beliebtheit.

Den Orten nach konzentriert sich ihre Pflege auf folgende Plätze: Dresden, Freiberg, nördlich davon Frankfurt a. O. und Colberg (Hinter-Pommern), westlich davon Altenburg, Eisleben, Gießen und Köln. Sachsen mit Dresden als Hauptstadt steht also obenan. Außerhalb Deutschlands finden wir polnische Tänze in Schweden (Stockholm), dagegen fehlen sie völlig in England, obgleich der polnische Lautenist Diomedes dort sehr bekannt war. Ebenso haben wir keine polnischen Tänze aus Frankreich, Italien und Spanien gefunden.

Der Name des Tanzes ist überall derselbe: polnischer Tanz, *Chorea polonia*, *danza polacca*, *tanietz*. Es ergibt sich ferner, daß wir es nicht mit verschiedenen Formen zu tun haben, sondern daß immer nur ein Tanz gemeint ist. Der Nachtanz fehlt zwar in den meisten Sammlungen, er ist aber auch nicht selten (bei Löffelholtz, Nörmiger, Chilesotti, Fabricius). Da oft bei den deutschen Tänzen des 16. Jahrh. der Nachtanz frei improvisiert wurde, ist es ja nicht unmöglich, daß es so auch bei den polnischen geschah, doch wissen wir nichts darüber. An unseren Beispielen sieht man, daß der Nachtanz im allgemeinen ganz kunstlos ist und genau dem Vortanz folgt. Der Vortanz ist gewöhnlich kurz und zerfällt in zwei bis drei Reprisen von vier oder acht Takten.

Der Rhythmus ist ganz klar und durchsichtig; die Form überwiegt bei weitem. Daneben kommen solche Gestaltungen, wie a. b. c. , nicht selten vor. Im Nachtanz ist der Hauptrhythmus regelmäßig Die melodische Behandlung deutet auf einen gegangenen, nicht gesprungenen Tanz mit nicht lebhaften Gebärden hin. Die

Vorliebe der Zerlegung der Viertelnoten in Sechzehntel ist auch ein Beweis dafür. Besonders in den bearbeiteten Formen tritt sie hervor. So treffen wir z. B. bei Chilesotti (Nr. 16) folgende Figuren:



Die Eigenschaftsworte, die angewendet werden, passen besser auf einen getretenen, als einen gesprungenen Tanz. So heißt es zum Beispiel bei Löffelholtz ein »guter«, bei Nörmiger ein »feiner«, bei Haussmann ein »lieblicher«, bei Demantius ein »lieblicher und zierlicher« Tanz, nur einmal bei Demantius kommt das Wort »fröhlicher« vor. Merkwürdigerweise kombiniert er auch den polnischen Tanz mit den Gaillarden, während die übrigen Sammlungen stets die »deutschen» Tänze oder die Allemande vorher setzen.

Das Schlußresultat unserer Untersuchung des polnischen Tanzes in der ersten Periode würde also sein, daß in den achtziger Jahren des 16. Jahrh. ein Tanz aus Polen nach Deutschland kam, wo er sich von Dresden aus über Nord- und Westdeutschland verbreitete, und in den Jahren 1592 bis 1608 seine Hauptblüte erlebte. Als Tanz hatte er einen ganz bestimmten Charakter, war kurz gewöhnlich nur ein Teil in geradem Takt, weniger oft mit einem Nachtanze in ungeradem Takt versehen, hatte einen festen Rhythmus (♩. ♪ ♩) und wurde getreten, nicht gesprungen. Um 1600 beginnen die deutschen Tonsetzer in der gegebenen Form weiter zu komponieren, und wir erhalten so die Melodien, welche »nach Polnischer Art« geschrieben sind. Auch versucht man ausnahmsweise (Haussmann) den Tänzen Texte unterzulegen und so die polnischen, ursprünglich nur instrumentalen Tänze in die Gesangsmusik überzuleiten.

II.

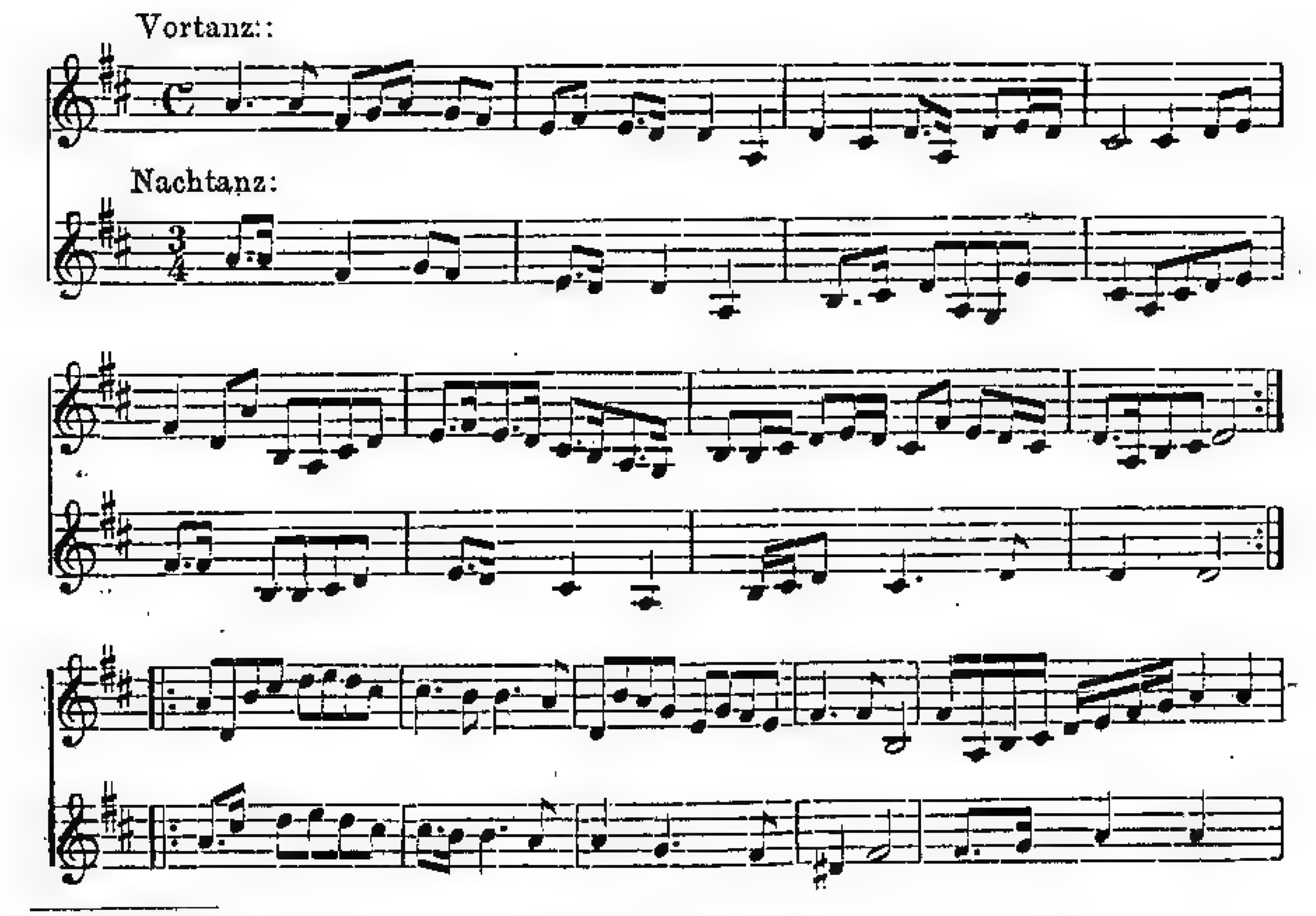
Die zweite Periode des polnischen Tanzes umfaßt etwa die hundert Jahre 1630—1730. Die Quellen fließen zwar nicht so reichlich wie in der vorhergehenden Periode, doch genügend, um die Entwicklung der Form studieren zu können.

Um das Jahr 1630 tritt eine Veränderung des Kunsttanzes ein, die durch das Überwiegen des französischen Geschmackes bewirkt wird. Die alten Tänze werden »französiert«, und neue Tanzformen kommen in Übung. Im 16. Jahrh. lag immer der künstlerische Schwerpunkt auf dem Tanz im geraden Takt, wie Passamezzo, Pavana, Branle. Die im ungeraden sind zuerst nur unselbständige Veränderungen des Vortanzes; allmählich etwas freier behandelt, können sie sich doch nicht von der Melodie des Vortanzes loslösen. Während der Rhythmus des Vortanzes im allgemeinen klar ist, ist im Nachtanz noch ein gewisses Schweben zu spüren. Im 17. Jahrh. schiebt sich das Interesse über auf den Nachtanz. Der Rhythmus wird immer klarer und fester, die Melodie strebt sich vom Vortanz loszulösen und will selbständig für sich wirken. Neue Tänze in ungeradem Takt, wie Sarabande und Courante, die von einem Vortanz nichts wissen wollen, treten auf und

werden in den höheren Kreisen bald viel beliebter als die vorigen. Dadurch kommt der künstlerische Schwerpunkt auf die Tänze im $^3/_4$-Takt. Die alten getretenen Tänze in geradem Takt leben noch bis über die Mitte des Jahrhunderts, doch haben sie ihr künstlerisches Interesse eingebüßt und erfahren keine weitere Entwicklung der Form. Der Vortanz gab im 16. Jahrh. Gelegenheit zu kunstmäßigen Verzierungen, die besonders von den Instrumentalvirtuosen ausgenutzt wurden (gute Beispiele bei Besardus). Der Nachtanz aber hatte es schwerer, sich dieser Kunst anzupassen, und verzichtete allmählich auf jeden koloraturartigen Aufputz. Mit dem Überwiegen der Tänze im $^3/_4$-Takt geht auch die instrumentale Figuration weg, und man legt mehr Gewicht auf einen klaren Rhythmus und eine schön geführte Melodie.

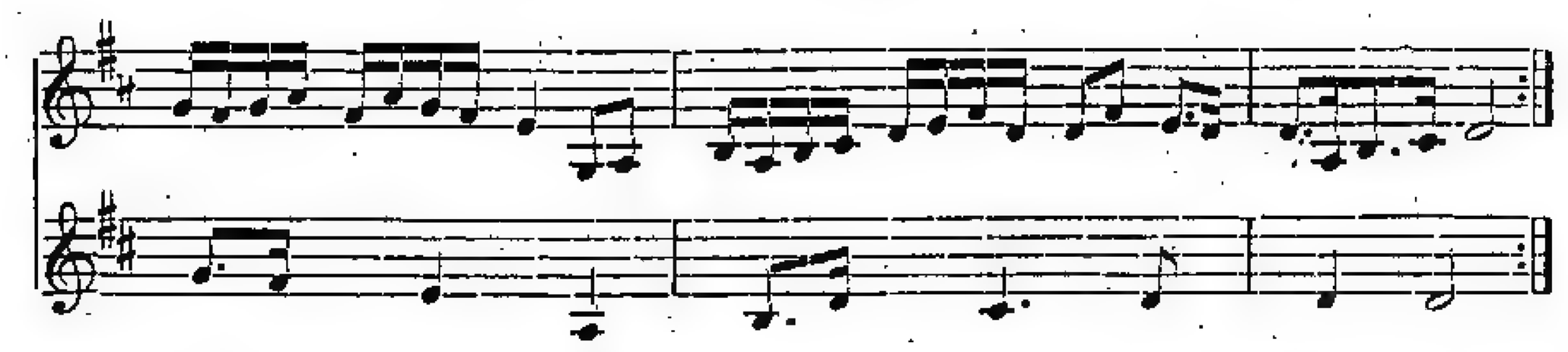
Bei den polnischen Tänzen nun finden wir ganz dieselbe Entwicklung. Doch trennen sich der Vor- und Nachtanz noch nicht, sondern folgen einander ganz genau. Dadurch behält auch der Vortanz einen Teil des alten Interesses, obgleich der Schwerpunkt wie bei den anderen auf dem Tanze im ungeraden Takt liegt.

In die Blütezeit der Pariser Lautenschule fallen die polnischen Tänze, die das Lautenbuch der Virginia Renata von Gehema (ca. 1640)[1]) enthält; es sind zwei mit *Chorea polonia* und ein mit *Taniec polsky* bezeichnetes Stück. Alle drei gleichen sich im Rhythmus; der Nachtanz, der keinem fehlt, heißt *Proportio*. Als Beispiel nehme ich hier die letztgenannte *Taniec polsky*[2]):

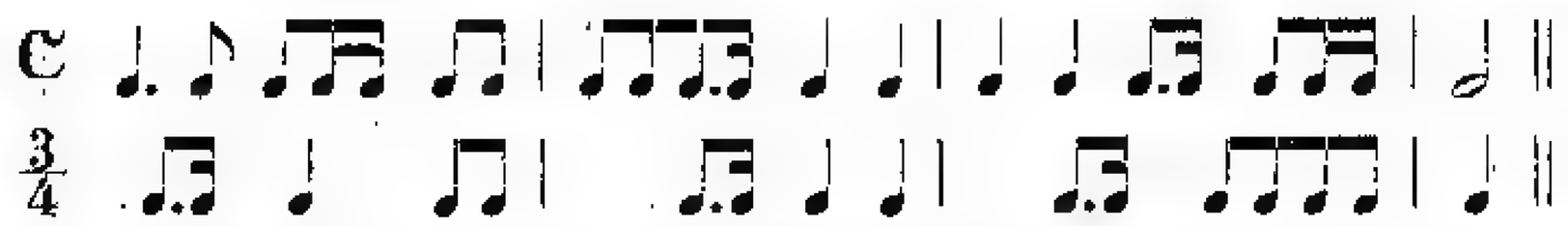


1) Kgl. Bibl. Berlin. Nr. 20052 (Ms.).

2) Die Stimmung der Laute wechselt sehr. In den polnischen Tänzen ist sie $\overline{f}$, $\overline{d}$, b, g, d, A, G, F, E, D, C, H. Sonst kommt auch die Stimmung $\overline{fis}$, $\overline{d}$, a, fis, d, A, G, Fis, E, D, Cis, H vor.

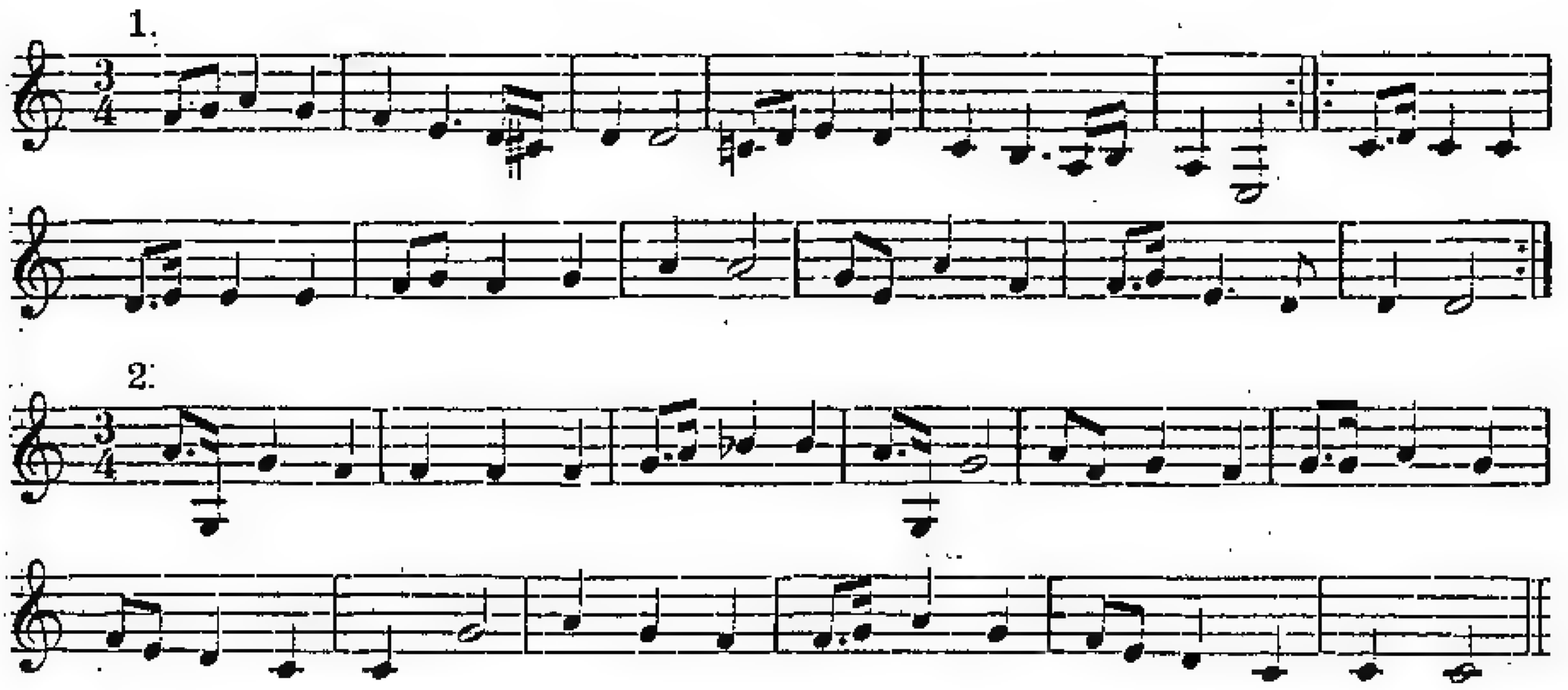


Es ist leicht zu sehen, daß wir es hier wiederum mit dem Tanz der ersten Periode zu tun haben, nur erscheint er jetzt melodisch geläufiger und kunstvoller. Der frühere Rhythmus des Vortanzes ♩. ♪ ♩ ♩ ist jetzt in $^4/_4$-Takt übertragen ♩. ♪ ♩ ♩. Die Vorliebe für Passagenwerk ist noch deutlich zu spüren, ebenso die alte Auflösung der Viertelnote in Sechzehntel; auch der Notenrhythmus ♩♪♬ fehlt nicht. Allein der Nachtanz möchte uns bereits auf einen neuen Typus hinzudeuten scheinen. Er entwickelt sich wohl genau aus dem Vortanz:



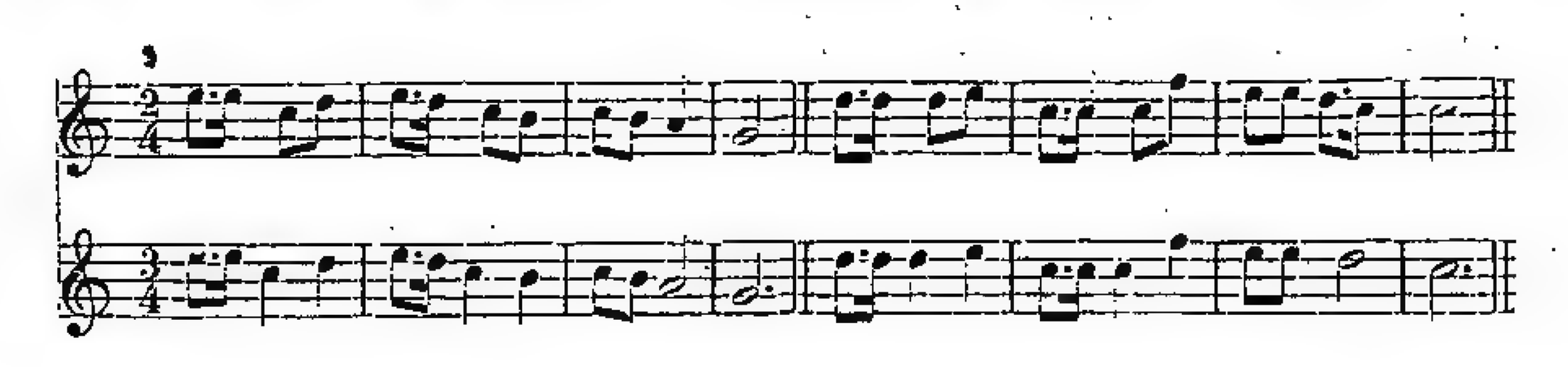
aber er verzichtet auf jede koloristische Ausschmückung und schmiegt sich der Melodie des Vortanzes genau an. Dabei wird der Rhythmus weit folgerichtiger ausgeprägt.

Die beiden anderen Tänze des Lautenbuches haben denselben Charakter. Da die *Proportio* fortan die weitaus interessanteste Form ist, bringe ich hier nur diese:



Um die Figuration in der Melodie des Vortanzes zu veranschaulichen, mögen die letzten vier Takte des zweiten Tanzes hier stehen:

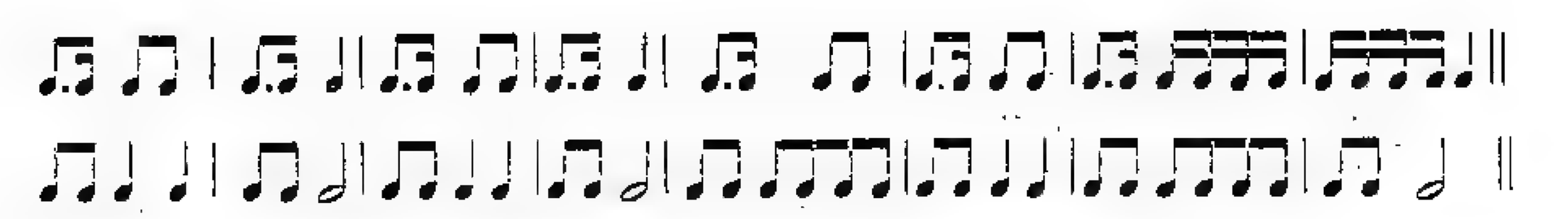
In Neumark's »Lustwäldchen« 1651 steht »ein Tanzlied nach Art der Pohlen« mit Nachtanz[1]). Es ist ganz und gar die alte Form doch ohne alle Figuration der Melodie des Vortanzes. Der Nachtanz folgt dem Vortanz, nur ist alles kunstloser und einfacher. Die ersten acht Takte sehen so aus:



Deutlicher konnte wohl kaum die alte Form des 16. Jahrh. wieder erscheinen. Das rhythmische Schema, nach dem sich der Nachtanz aus dem Vortanz entwickelt, tritt hier in aller Nacktheit vor uns hin.

Im Verlaufe der Darstellung ließ sich schon öfter beobachten, wie der Rhythmus ♩.♬ ♩ ♩ in den etwas lahmeren ♩♫ ♩ ♩ übergeht. In einer *Polonese* mit einem Nachtanz *Taniec* des schwedischen Komponisten Pierre Verdier geschieht dies nun wieder. Die Handschrift, um 1670 geschrieben, enthält nur eine Baßstimme[2]), der Rhythmus in den ersten vier Takten lautet:

In einer anderen Handschrift derselben Zeit aus Stockholm[3]) stehen drei Tänze, der eine mit Bezeichnung *La polonell — Proportio*, der zweite *Le polonel — Proportio*, der dritte ganz einfach *Polonese*. Die zweite Reprise im dritten Tanz lautet rhythmisch:

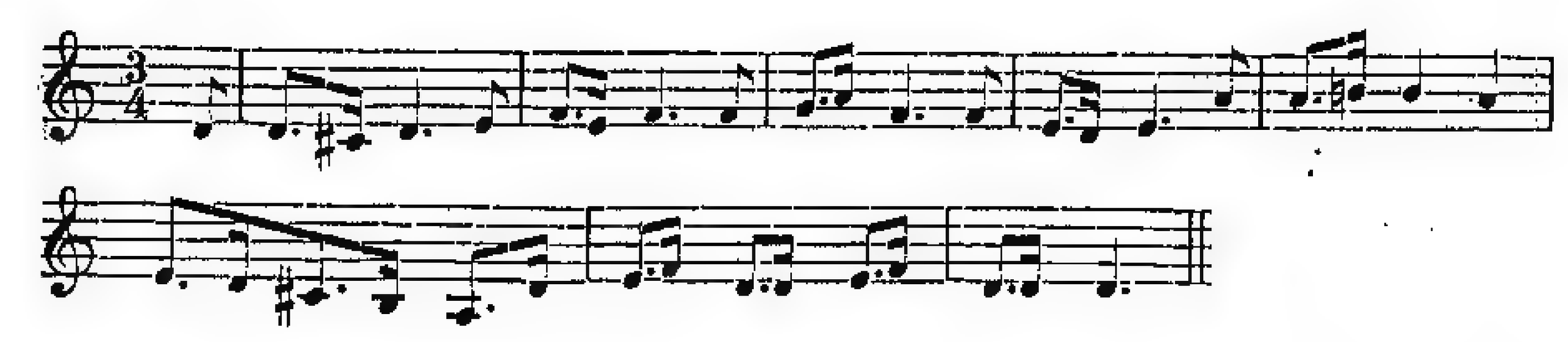


Also immer noch die alte Form ohne jede Veränderung.

Schließlich tritt der Nachtanz auch selbständig auf ohne Vortanz in der Pariser Handschrift vom Ende des Jahrhunderts *Code Milleran*, wo wir ein *Ballet polonais* von dem Lautenist Gallot d'Angers finden[4]).

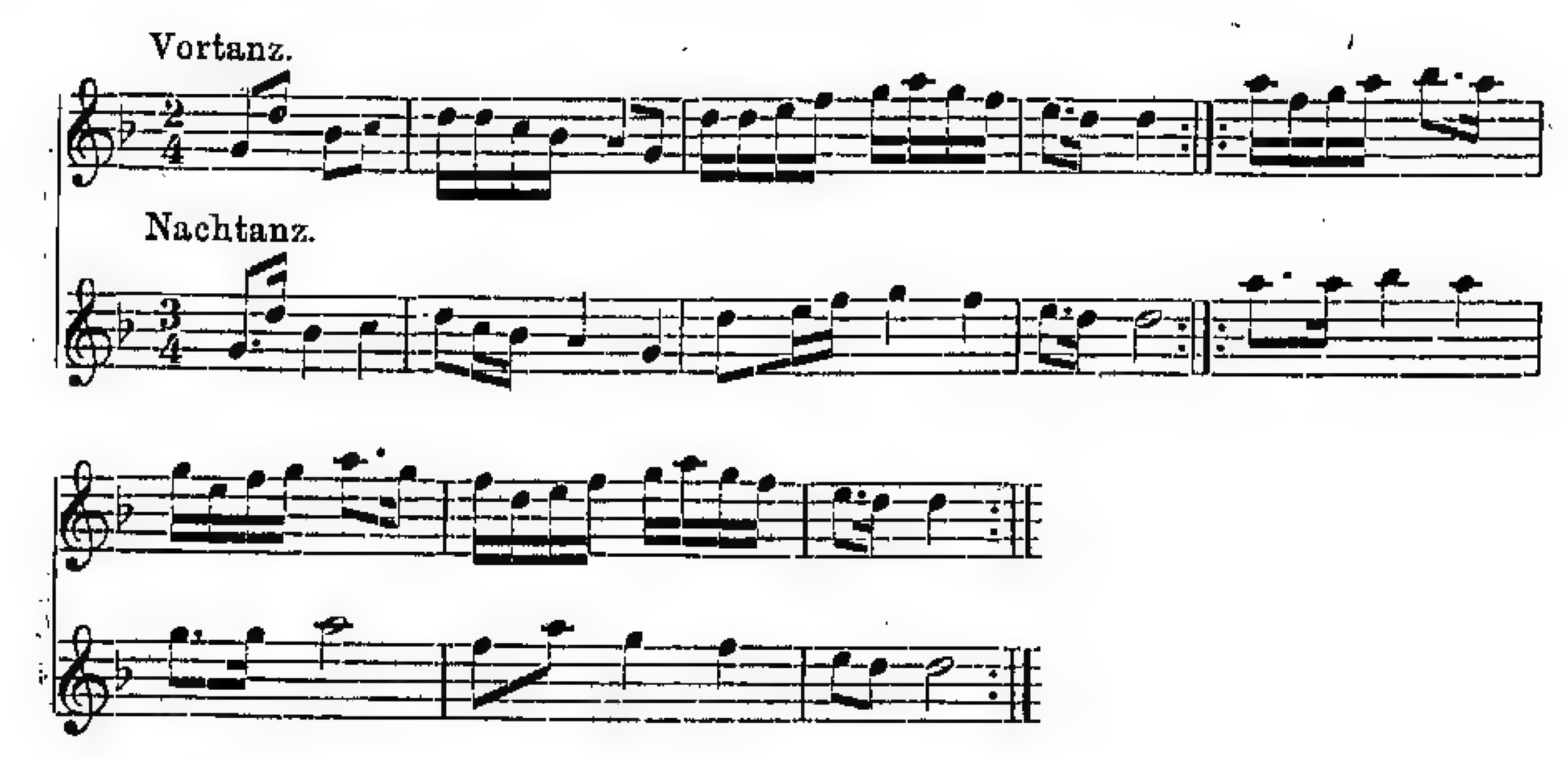
---

1) Böhme, a. a. O. Mus.-Beil. Nr. 49.
2) Bibl. Upsala, Handschrift Caps. 9:8.
3) »*Lutebok*« aus der Sammlung Möhlmann-Djurclou. Kgl. Bibl. Stockholm.
4) Bibl. Conserv. Paris. Die Stimmung der Laute ist in dmoll: $\overline{f}$, $\overline{d}$, a, f, d, A, G, F, E, D, C.



Aber der Charakter des Tanzes ist doch der bekannte. Nur klingt der Auftakt etwas fremd, weil dadurch ein Absatz vor dem letzten Achtel des Taktes entsteht, der sonst nicht im polnischen Tanze zu finden ist. Doch ist dies eine Ausnahme, die sonst nicht vorkommt.

Um die Wende des Jahrhunderts ist der Tanz eine häufige Erscheinung in schwedischen Sammlungen. In einer Handschrift aus der Bibliothek Finspång[1]) (ca. 1700 geschrieben) finden sich Tänze mit der Bezeichnung *Polsch Dansch* oder *Polsche dantz.* Der eine hat folgendes Aussehen:



Schließlich gehören hierher neun »*Taniec*«, die in der Handschrift B. Ups. I. M. 109 eingelegt sind.

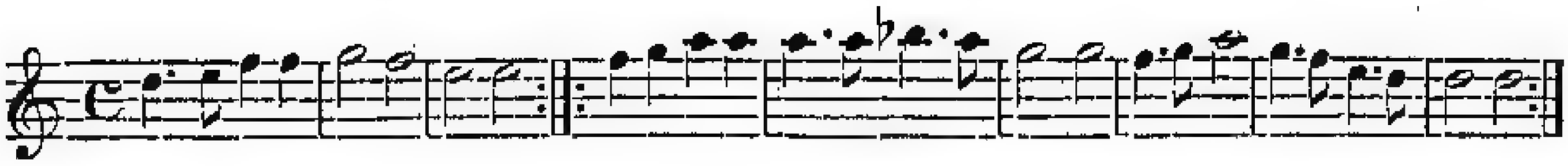
Die Finspång-Handschrift zeigt die *Polonesse* in Koalition mit dem Menuett; gleichzeitig tritt sie noch mit einem andern Tanze auf, nämlich mit dem schwedischen *Dahldans*[2]). Das darf wohl als Anzeichen dafür gedeutet werden, daß der polnische Tanz bereits in die niederen Volksschichten eingedrungen war, da doch der Rhythmus des Dahltanzes ein ganz anderer war:

Eine nähere Bestätigung dieser Annahme finden wir in einer Dissertation von Wallerius-Retzelius: *De tactu musico.* Upsala 1698. Hier wird S. 31 folgendes Rhythmusschema der *Polonessa* aufgestellt:

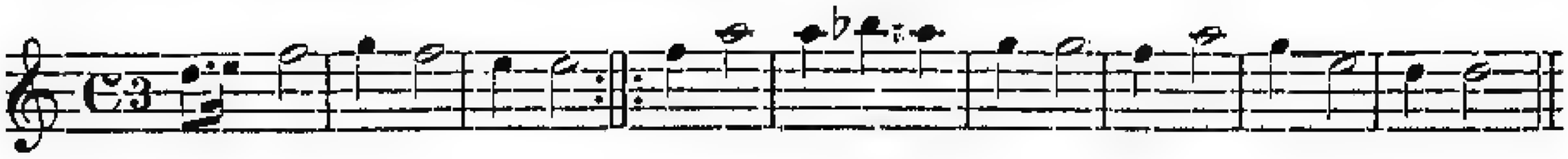
---

1) Nr. 9098. Jetzt Stadtbibl. Norrköping.

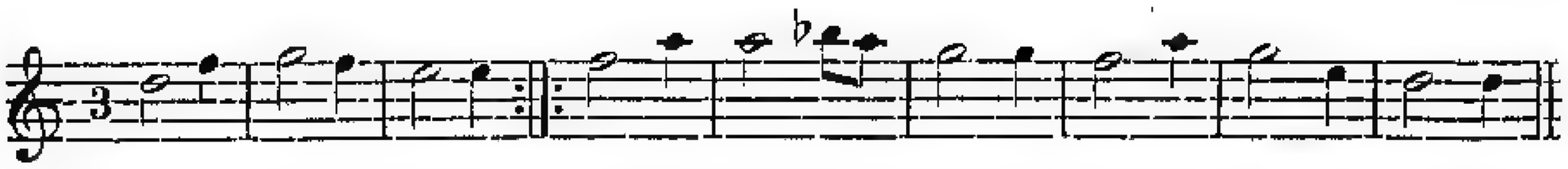
2) So in Finspång 9098 und Kalmar 4a. Über den »Dahldans« des 17. Jahrh. siehe meine Studie »*Melodier till sv. folkvisor*«. Sv. Landsm. 1906. S. 74f.



Diesem Vortanz entsprechen nun zwei verschiedene *Proportio*; die erste für die »geschickteren« (*Proportio peritiorum*) lautet:

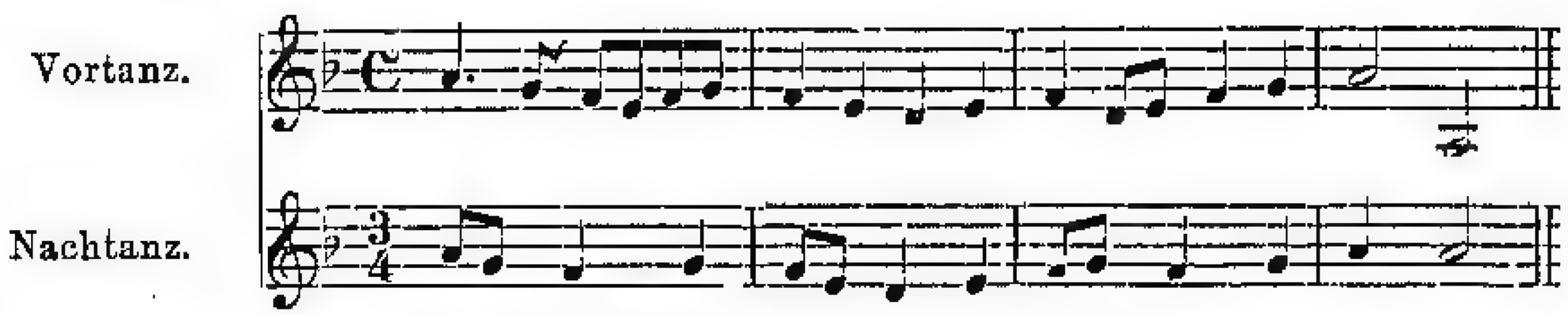


Die zweite für die niederen Klassen (*Proportio plebejorum*) aber:



Der Hauptunterschied ist also, daß die niederen Volksklassen eine Veränderung von ♩ ♩ zu ♩ ♩ vorgenommen haben. Daß damit der ganze Charakter des Nachtanzes verwischt wird, ist klar; doch ist es ein sehr interessantes Beispiel, wie die Modentänze der höheren Klassen bei dem Volke umgemodelt werden.

Um schließlich zu zeigen, daß noch 1739 die alte Form unverändert bestand, sei auf die Beschreibung der *Polonaise* bei Mattheson in seinem »Vollkommenen Kapellmeister« (S. 162 und 230) hingewiesen. Nach einer allgemeinen Erklärung, daß die Polonaise stets mit Volltakt anfange und spondeischen Rhythmus habe, gibt er folgendes Beispiel einer Melodie (»Ich ruf zu dir, Herr Jesu Christ) nach Art der *Polonaise* behandelt:



Also im Vortanz: ♩. ♪ ♫♫♫, im Nachtanz ♫♫ ♩ ♩, wie es schon im 17. Jahrh. der Fall war.

Mit diesem Beispiel sei unsere zweite Periode abgeschlossen. Es ist aus den Melodien, die mitgeteilt sind, leicht zu ersehen, daß wir nicht mit einer Neuschaffung, sondern mit einer Fortbildung zu tun haben. Der Rhythmus des Vortanzes bleibt derselbe wie vorher, nur die Melodie wird flüssiger und künstlerisch weiter ausgebildet. Der Nachtanz bekommt ganz in Übereinstimmung mit der Zeitrichtung eine höhere Pflege, wird klarer und bestimmter. Doch ist er die ganze Zeit über an den Vortanz gebunden, dessen Melodie wird benutzt und keine selbständige Melodieform gestattet. Sogar der Rhythmus ist an den Vortanz gefesselt, wenn er auch hier wenigstens nach einer gewissen Selbständigkeit strebt. Wo der Nachtanz ausnahmsweise ohne Vortanz vorkommt (wie im *Code Milleran*), hat er auch da keineswegs etwas Neues zu geben.

Nur der Name hat eine kleine Veränderung erfahren. Dieser Vorgang läßt sich aus der folgenden Aufstellung leicht ersehen:

Lateinisch: *Chorea polonia* (Virg. Ren.-Ms. Etwa 1640).
Deutsch-schwedisch: *Polsche dantz* (Finspång-Ms. Etwa 1700).
Polnisch: *Taniec polski* (Virg. Ren.-Ms. Etwa 1640).
Taniec (Nachtanz) (Verdier-Ms. Etwa 1670).
Taniec (Vor- und Nachtanz) (Ups. Ms. 109. Etwa 1690).
Französisch: *Ballet polonais* (Code Milleran. Etwa 1690).
La Polonelle (Möhlm.-Djurclou-Ms. Etwa 1670).
Polonese (Verdier-Ms. Etwa 1670).
Polonessa (Diss. 1698).
Polonesse (Kalmar-Ms. 1710 u. a.).
Polonaise (Mattheson, 1739 u. a.).

Wie der polnische Tanz noch im 17. Jahrh. getanzt wurde, dafür habe ich leider nur einige Belege aus Schweden und Polen gefunden. Die schwedischen stammen aus der Zeit König Karls XII. Der Zeremonienmeister und Geschichtsschreiber König Augusts II., David Faßmann, erwähnt[1]), daß im Jahre 1706[2]) schwedische Frauen nach Polen kamen, um ihre Männer zu treffen. Eine Schwester der Gräfin Piper wurde nun mit einem General Mayerfeld verheiratet, »und auf dieser Hochzeit hat man den König von Schweden ein Paar Reyhen polnisch tanzen sehen.« Einige Jahre später kam der König Stanislaus Leczinsky nach Schweden, 1711, und man sah ihn dann auf einem Ball englische Kontratänze und »polnisch« tanzen, doch keine Menuetten. Daß aber der König nicht besonders diese Tänze verlangt hatte, geht daraus hervor, daß er im Tanzsaal angelangt ausruft: »*Hélas! Ce n'est pas là ma passion.*« Es war der Graf Horn, der ihn dazu überredet hatte[3]). An anderer Stelle beschreibt Faßmann[4]) den polnischen Tanz bei der Hochzeit des sächsischen Kurprinzen 1719:

»Ihro Majestät ... führten mit der Königin unter einer herrlichen Music den Ball ein, dabey pohlnisch getantzt wurde, und Paar und Paar *dames* und *cavaliers* dem Könige nachfolgeten. Vor dem Könige giengen vier Marschalle mit ihren Stäben, und als solches eine halbe Stunde gewährt, setzten sich allerseits die königl. Personen nebst deren *Dames* wieder nieder; und forderte alsdann der k. Prinz dero Gemahl zu einer Menuet auf ... wie auch zugleich englisch und teutsch getantzet«.

Aus dieser Beschreibung sehen wir, daß es sich noch um einen alten getretenen Tanz, wie er schon im 16. Jahrh. häufig vorkommt, handelt. Der polnische Tanz ist also noch 1719 ein langsamer Gangtanz ohne Sprünge. Daß ein Menuett nachher folgt, ist ganz in Übereinstimmung mit den schwedischen Handschriften der ersten Jahre des 18. Jahrh.[5]). Wie der Nachtanz ausgeführt wurde, wissen wir noch nicht.

---

1) Das glorwürdigste Leben und Thaten Friedrich August des Grossen, 1733. S. 567.

2) Wie Adolf Lindgren schon gezeigt hat, muß dies 1705 geschehen sein.

3) Crusenstolpe, *Tessin och Tessiniana*, S. 263 f.

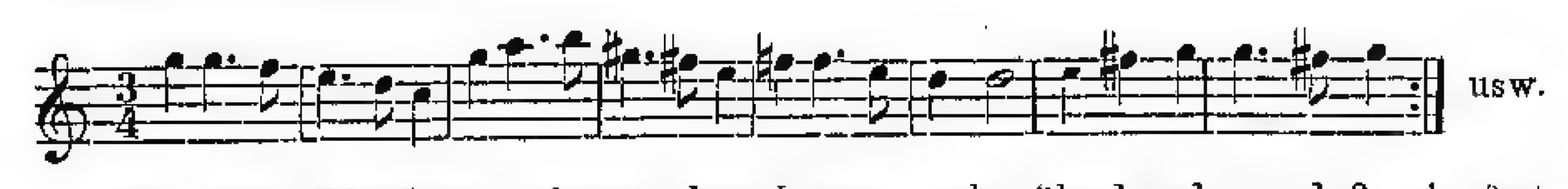
4) a. a. O., S. 567.

5) In meinem Aufsatz »Zur Geschichte der Suite« (Sammelb. d. IMG. VII, S. 198 ff.) habe ich schon darauf aufmerksam gemacht, daß die Menuet und die Polonaise zusammen die Suite auflösen. Noch in den Suiten (Sonaten) der vierziger Jahre des 18. Jahrh. kommen Polonaisen und Menuetten zusammen vor (z. B. in Bibl. Upsala I. M. Ms. 11a die Folgen: *Prélude—Polonese—Menuett—Lento* und *Sonata—Courante—Polonese—Menuett.*)

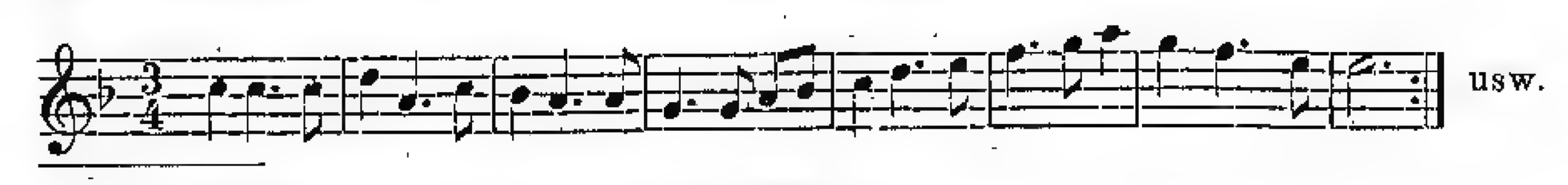
Aus der vorhergehenden ersten Periode wissen wir, daß die Hauptpflegestätte des polnischen Tanzes außerhalb Polens Sachsen war. Für die zweite läßt sich keine geographische Grenze bestimmen. Da er aber noch nicht in den Büchern über den Tanz vorkommt, muß wohl die Pflege in Deutschland und Frankreich sehr gering gewesen sein. Mit Ausnahme der Virg. Renata-Handschrift kenne ich nur den *Code Milleran*, der eigentliche Tänze aus Polen enthält. Im übrigen sind es schwedische Quellen. Die deutschen sind nur »nach polnischer Art« geschrieben. Da auch der polnische Namen *Taniec polski* beibehalten wird, müssen wir daraus schließen, daß noch im 17. Jahrh. Polen selbst das Land ist, das ihn hauptsächlich kultivierte, und alle anderen »polnischen Tänze« mehr oder weniger aus Polen direkt stammen. Das *Ballet polonais* im *Code Milleran* von Gallot d'Angers deutet sicherlich auf polnische Herkunft. Die Beziehungen des Lautenisten Gallot zu Polen sind ja erweislich (Eitner).

Außer Polen hat hauptsächlich Schweden dem polnischen Tanz eine Heimstätte gewährt. Schon 1595 in Stockholm bekannt, ist er hundert Jahre später noch häufig in den Tanzbüchern zu finden, und mit dem Ende des 17. Jahrh. ist er in die Schichten des niederen Volkes eingedrungen.

Der Rhythmus des *Proportio* war überall: ♩.♪ ♩ ♩ oder ♩.♪ ♩. ♪ (Nebenform: ♩♪ ♩ ♩). Wir sahen, daß dieser Rhythmus sich ganz natürlich und einfach aus dem Vortanze herleiten ließ: ♩.♪ ♩♪ oder ♩. ♪ ♩ ♩. Diese rhythmische Gestalt des Nachtanzes kommt nun aber in der zweiten Hälfte des 17. Jahrh. auch bei anderen Tänzen vor. Ganz besonders ist dies der Fall bei einem spanischen Tanze, der *Sarabande*, die um das Jahr 1600 nach Deutschland kam. Der Rhythmus ist ursprünglich nur: ♩. ♪♩ und ♩ 𝅗𝅥, wie z. B. bei M. Prætorius (*Terpsichore*, 1612)[1]. In Mersenne's *Harmonie universelle*, 1636 finden wir auch die Form: ♩ ♩ ♩ | ♩. ♪♩ |. Bald aber verbindet sich damit ein anderer Rhythmus: ♩ ♩. ♪, der eine Betonung auf der zweiten Viertelnote hat. In den Kasseler Handschriften aus der Zeit von 1640—1670, von Jules Ecorcheville herausgegeben[2]), finden wir besonders diese Form vertreten. Die beiden Hauptrhythmen werden in der Weise kombiniert, daß der neue zuerst und nachher der alte kommt: ♩ ♩. ♪ | ♩. ♪ ♩ |. Ich nehme als Beispiel die Sarabande S. 60 der Kasseler Sammlung:

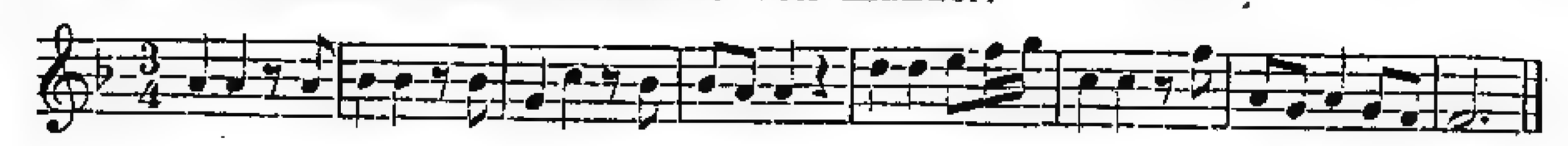


Der neue Rhythmus nimmt aber immer mehr überhand, so daß wir fast nur eine Betonung der zweiten Viertelnote bekommen. Schon in der Kasseler Sammlung steht folgende Sarabandenform (S. 205):



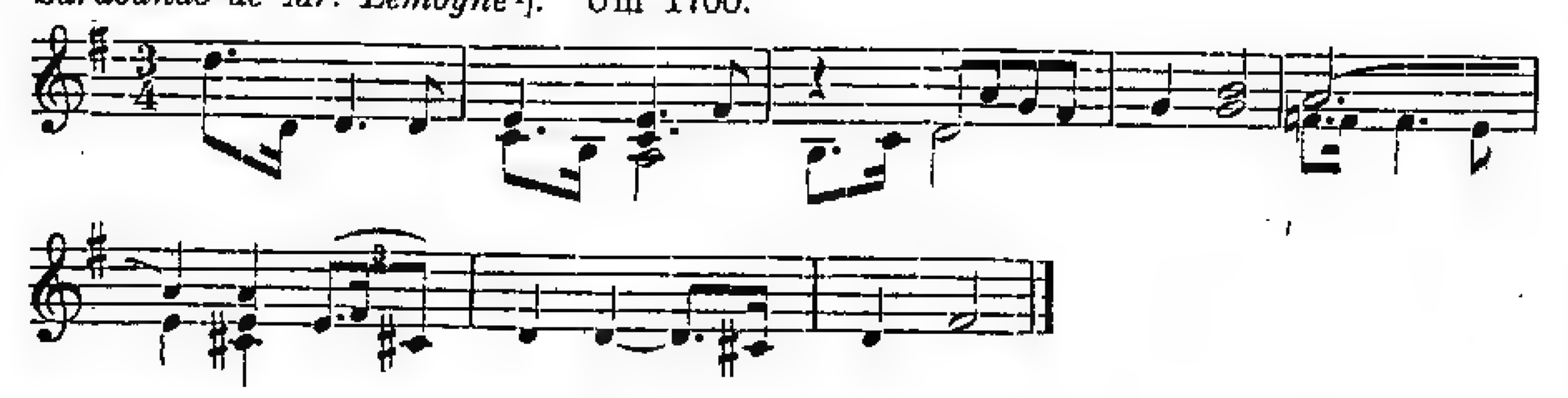
1) Böhme, a. a. O. Mus.-Beil. Nr. 117, 188.
2) *Vingt Suites d'Orchestre du XVIIe Siècle français* 1640—1670. Paris, 1906.

Bald wird der Rhythmus noch mehr markiert, indem eine Achtelpause eingesetzt wird: ♩ ♩ 𝄾 ♪. Um ein klassisches Beispiel zu nehmen, zitiere ich die bekannte Almira-Sarabande von Händel:

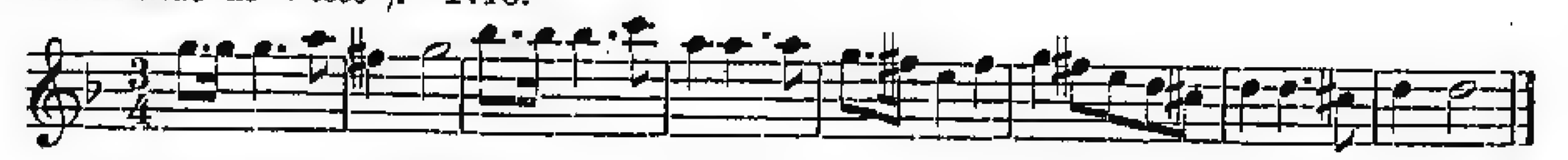


Neben diesen Rhythmen kommt aber noch ein anderer auf: ♫ ♩. ♪, der allmählich zum feststehenden Rhythmus der Sarabande des 18. Jahrh. wird. Zwei Beispiele aus den ersten Jahren des Jahrhunderts mögen ihn repräsentieren:

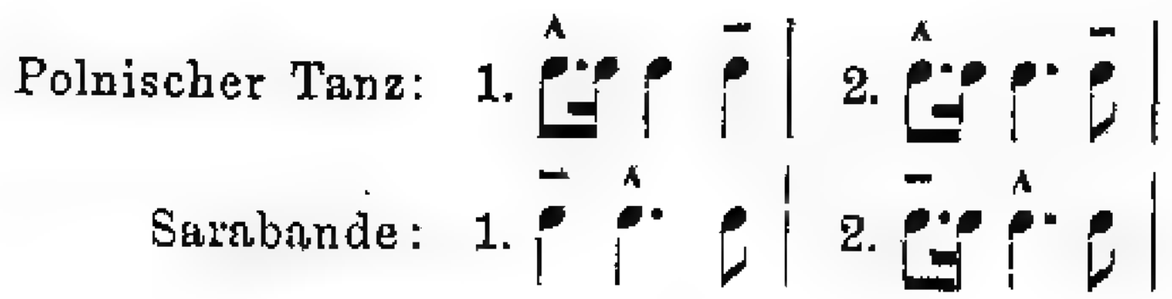
Sarabande de Mr. Lemoyne[1]. Um 1700.



Sarabande de Visée[2]. 1716.



Äußerlich betrachtet, weisen also Sarabande und polnischer Nachtanz in ihrem rhythmischen Schema eine gewisse Ähnlichkeit auf. Da sie sich jedoch aus ganz ungleichen Urformen entwickelt haben, so haben sie von daher abweichende Betonungen sich erhalten. Der Nachtanz, der aus dem Schema ♩. ♪ ♩ ♩ (♫ ♫) entstanden ist und seine erste Gestalt in: ♫ ♩ ♩ erhielt, behält auch in der Nebenform: ♫ ♩. ♪ eine feste Betonung auf der ersten Viertelnote und eine Nebenbetonung auf der dritten, während die Sarabande stets die zweite Viertelnote betont mit einer Nebenbetonung auf der ersten, also:



III.

Die dritte Periode des polnischen Tanzes, die Jahre 1730—1830 umfassend, steht unserer Zeit zwar sehr nahe, ist aber gleichwohl sehr ungenügend behandelt. Wir können diese Zeit als die Blütezeit des Tanzes bezeichnen, weil er nun über ganz Europa verbreitet ist und auch die Kunst-

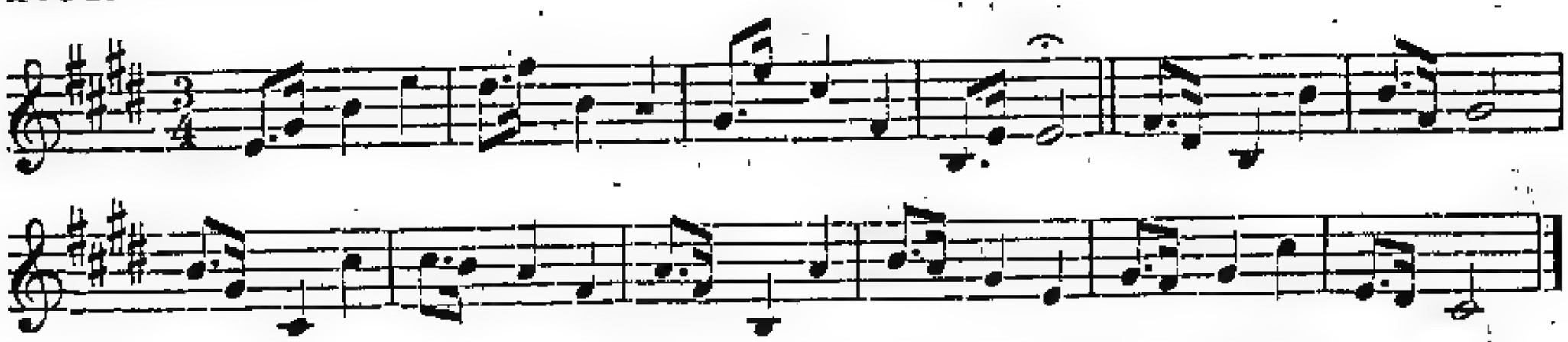
1) *Tabulature de Mrs. Visée et Lemoyne.* Fol. 16. Ms. Bibl. Cons. Paris. Die Lautenstimmung ist die alte: ā, ē, h, g, d, A, G, F, E, D.

2) *Pieces de Theorbe et de Luth.* S. 7. Paris 1716. Bibl. Cons. Paris.

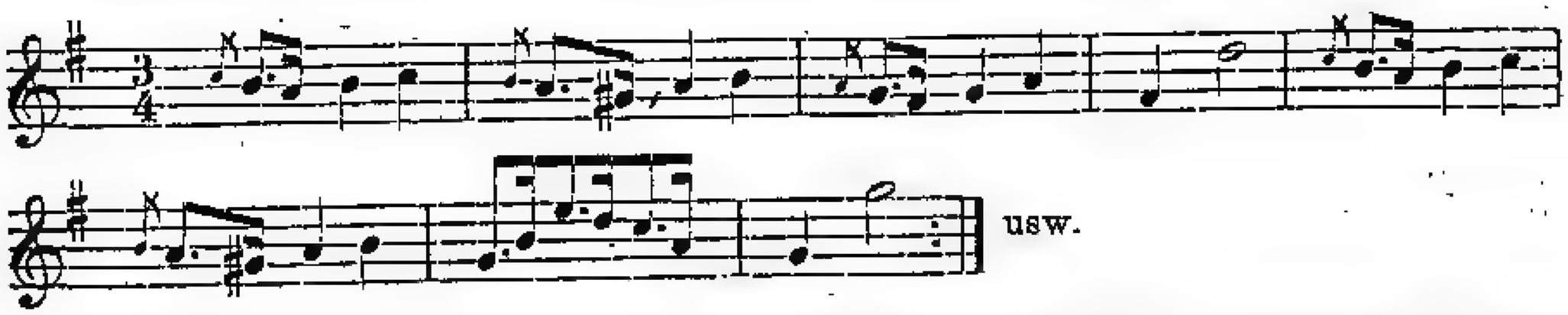
musik sehr beeinflußt. Seine schließliche Weltberühmtheit bekommt der polnische Tanz durch Chopin, der sozusagen die ganze Kunstperiode abschließt.

Nur scheinbar sind es neue Tänze, die um 1730 auftreten. Bei näherer Beobachtung stellen sie sich bald als alte Bekanntschaften heraus. Um die neue Phase zu verstehen, müssen wir die allgemeine Strömung im Kunsttanz des 18. Jahrh. beobachten. Die alte Form Vortanz mit Nachtanz verschwindet ganz vor selbständigen Tänzen in nur einem Taktmaß. Das Bevorzugen der Tänze in ungeradem Takt geht in ein völliges Überwiegen des 3-Taktes über. Die Tänze in geradem Takt verschwinden entweder völlig (wie die Allemande) oder sie werden in $^3/_4$-Takt versetzt.

Derselbe Prozeß vollzieht sich auch in der Entwicklung des polnischen Tanzes. Ursprünglich ein Doppeltanz, aus *einer* Melodie bestehend, die erst in geradem, dann in ungeradem Takt auftritt, werden allmählich beide Teile individueller und trachten, sich voneinander loszulösen (*Code Milleran*). Um 1730 endlich sind beide reif genug, um eine völlige Trennung ertragen zu können. Der Nachtanz brauchte dabei als Tanz im $^3/_4$-Takt nicht verändert zu werden und wurde daher auch ohne weiteres beibehalten. Ein Beispiel hierfür gibt die *Air en Polonaise* in der »Singenden Muse an der Pleiße«, 1736:



Sechzig Jahre später, am Ende des Jahrhunderts, klingt sie noch[1]):



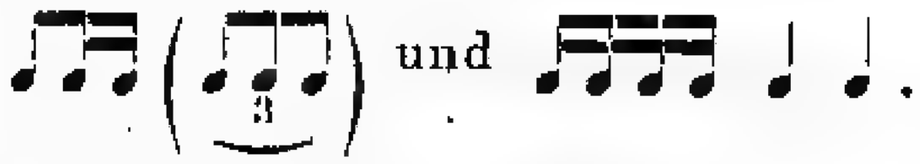
Der Vortanz aber wurde, weil er im Sinne der Zeit zu schwerfällig war, verändert. Denn auch wenn man ihn als getretenen Tanz beibehalten wollte, duldete man den $^2/_4$ oder C-Takt nicht, sondern wollte eine $^3/_4$-Form haben. Es ging aber nicht an, dazu einfach die Rhythmik des Nachtanzes zu übernehmen; denn der wurde ja gesprungen ausgeführt. So gelangte man zu einer Mischung der beiden Formen und dadurch zur »neuen« Polonaise.

Wir können diese Entwicklung der Polonaise ganz genau in drei schwedischen Handschriften der Zeit 1710—1725 verfolgen. Die erste aus Bibl. Ups. I. M. 110 (»Ternstedt-Ms.«) enthält sechs »*Polonesse*«, wovon einige datiert sind (S. 30 : 1711; S. 52 : 1712; S. 33 u. 48 : 1722; S. 58 : 1725). Die zwei anderen sind aus der Bibliothek Kalmar. Die eine von diesen trägt auf dem Deckel die Initiale »H. M. L.« und ist 1715 datiert[2]). Die meisten Stücke sind wohl um 1710 eingetragen. Nach fünf Menuetten

1) Böhme, a. a. O. Mus.-Beil. Nr. 267.
2) Bibl. Kalmar. Musik-Handschr. Nr. 8.

treffen wir hier zwei *Poloness.* Die zweite Handschrift bekundet ihre Herkunft durch die Eintragung auf der ersten Seite »*Matthias Silvius Svenonis, Stockholm*, d. 29. *Martii* 1721«[1]. Sie ist wohl einige Jahre vorher entstanden. Zusammen mit Menuetten und anderen Tänzen stehen hier nicht weniger als 13 *Polonessen.*

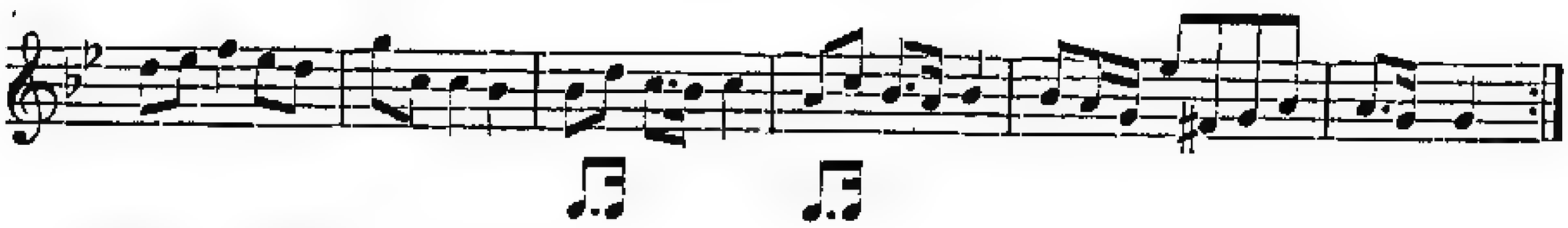
Im ganzen haben wir also hier 21 Polonaisen aus der Übergangszeit, doch sind einige Tänze der Ternstedt-Handschr. mit Kalmar 4a gemeinsam. Sämtliche stehen im $^3/_4$-Takt. Die meisten sind typische Nachtänze der alten Form, doch zeigen sie eine besondere Vorliebe der Rhythmen:



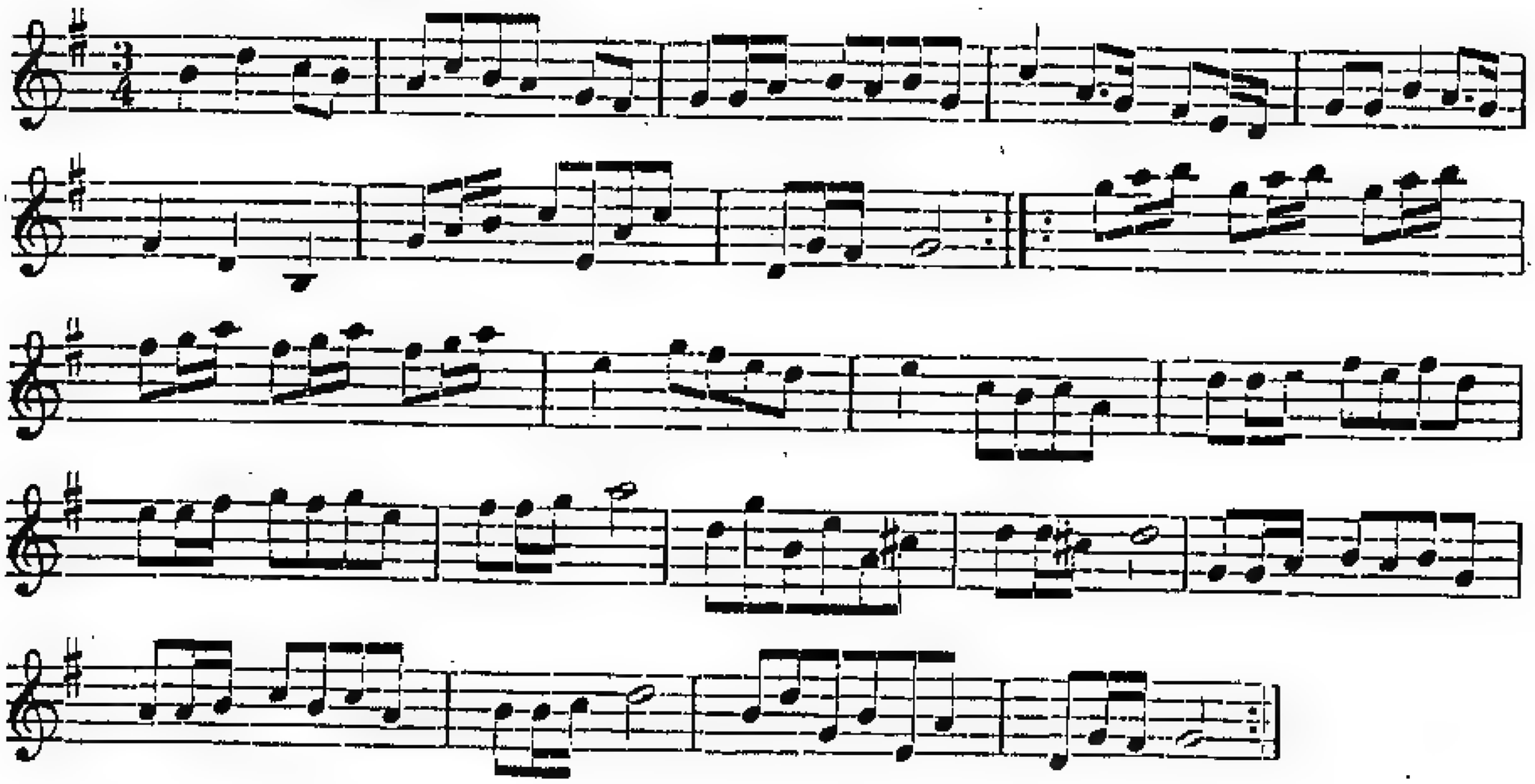
Als Beispiele füge ich drei Polonaisen der Upsala-Handschrift zu:

S. 52. »1712. 22. Sept.« (Vergl. Kalmar 4a fol. 63, wo der Rhythmus etwas verändert ist.)

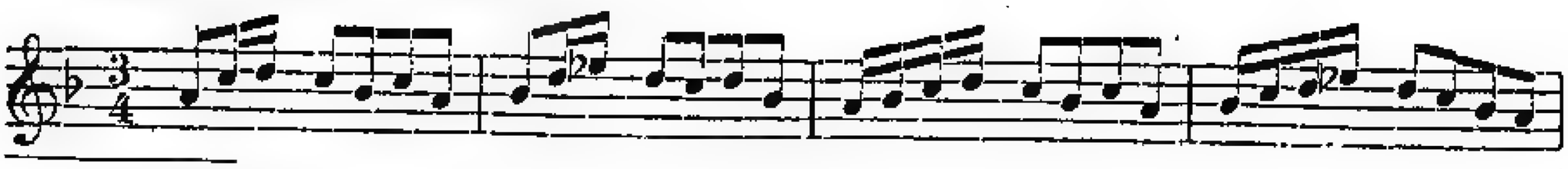
Kalmar 4a:



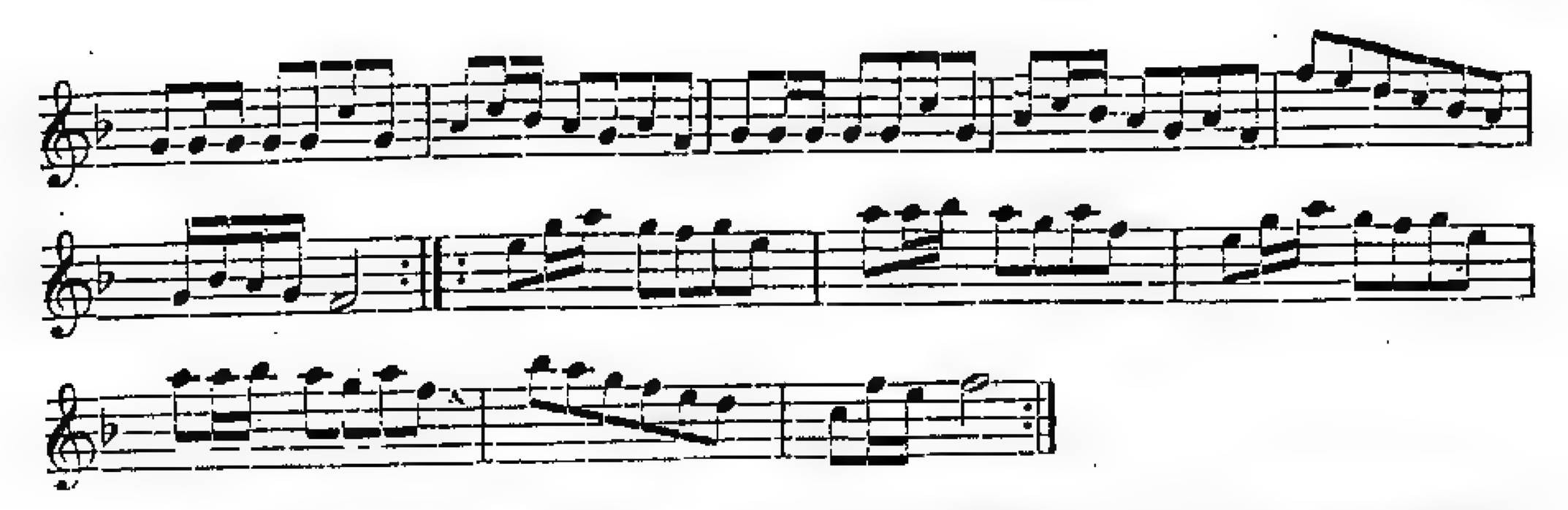
S. 48. »1722 1. Nov.«



S. 42. »1722. 12. Martii.«



1) Bibl. Kalmar. Musik-Handschr. Nr. 4a.



Vergl. außerdem zwei Polonaisen aus Kalmar 4a von Ad. Lindgren, Contr. à l'Hist. de la Polonaise S. 219f., wo doch die erste in $^3/_4$-Takt stehen soll.

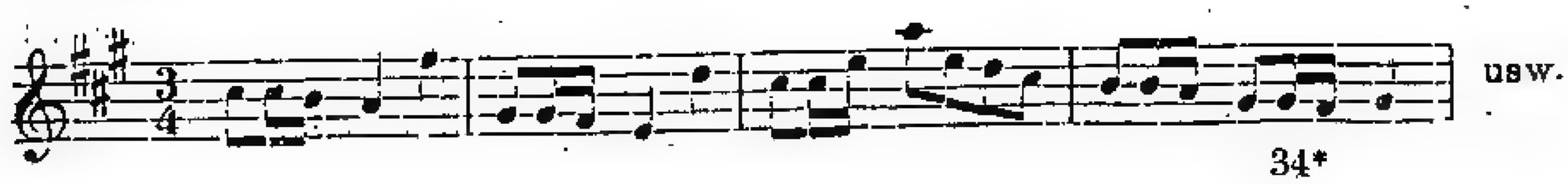
Den getretenen Tänzen war, wie wir sahen, vom Anfang an die Figuration der Melodie eigen, während die gesprungenen Tänze auf alles koloristische Beiwerk verzichteten. Beliebte koloristische Figuren waren Sechzehntel. Ich nehme als Beispiel Takte 4 und 5. der *Chorea Polonia* der Renata-Handschrift:

und verweise außerdem auf die Schlußtakte des S. 509 f. zitierten Tanzes und die S. 510 mitgeteilte Figuration eines anderen Stückes.

Durch Beibehalten dieser Figuration konnte man also dem umgebildeten Vortanz den Charakter eines getretenen Tanzes bewahren. An der folgenden Stelle der Kosciusko-Polonaise wird man sogleich finden, daß es die alte Figuration ist:

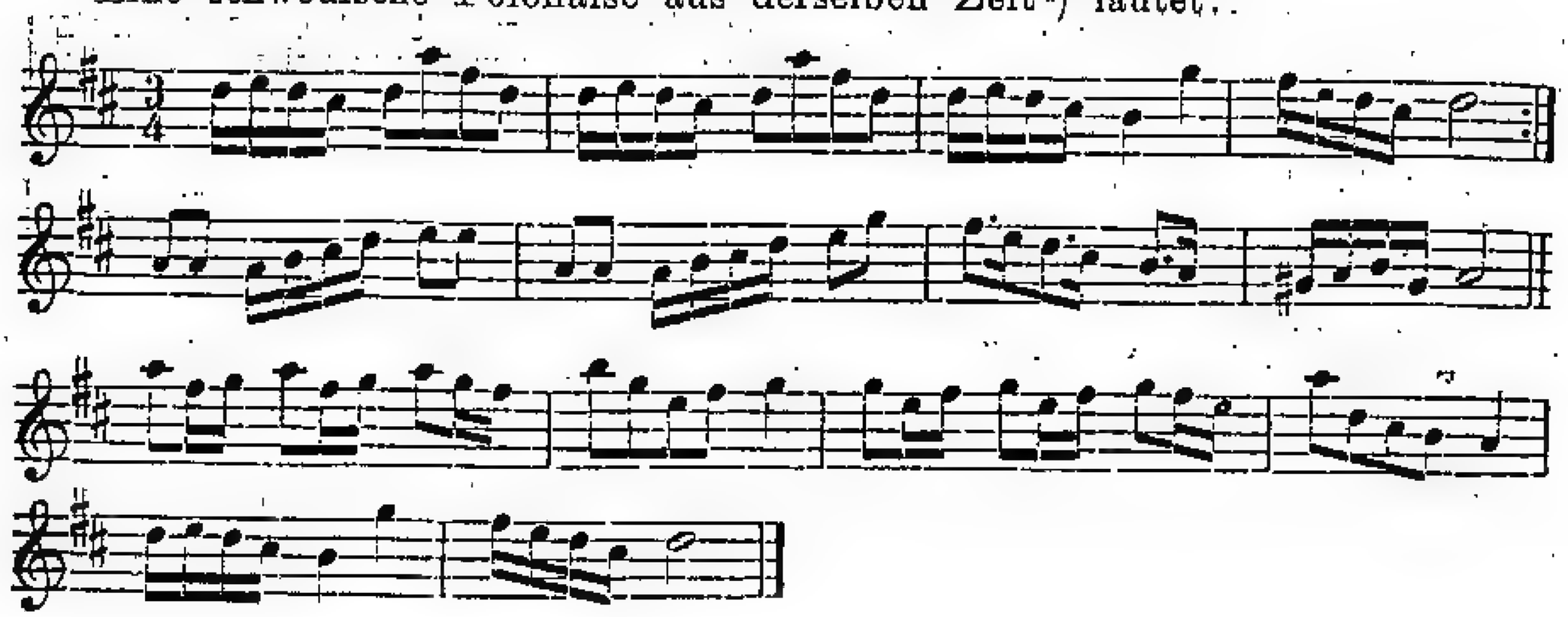
Eine solche melodische Umschreibung wäre in dem alten Nachtanze unmöglich gewesen, während sie im Vortanz ganz zu Hause war.

Ein anderes Mittel bestand in der Umgehung der punktierten Note, besonders in den Anfangstakten: ( ). In den alten Formen wurden am häufigsten zwei Sechzehntel eingesetzt ( ). Im $^3/_4$-Takt modifiziert sich demgemäß der Rhythmus in oder , auch . Eine Polonaise aus der »Singenden Muse« 1736 sieht so aus:



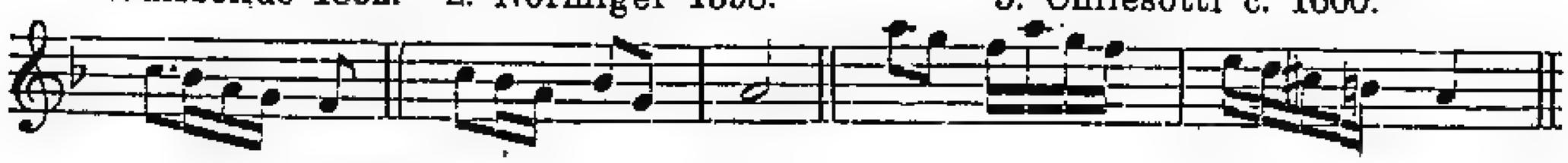
usw.

Eine schwedische Polonaise aus derselben Zeit[1]) lautet:



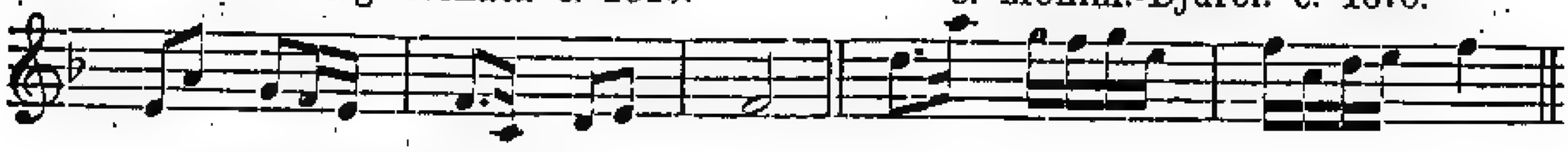
Die Schlußfiguren, die wir hier im 4., 8. und 14. Takte finden, werden oft als besonders typisch für die »neue« Polonaise bezeichnet. Sie finden sich aber *in nuce* bereits vorher, wie die Übersicht einiger Schlußfolgen aus dem 17. Jahrh. erweist:

1. Waisselius 1592. 2. Nörmiger 1598. 3. Chilesotti c. 1600.



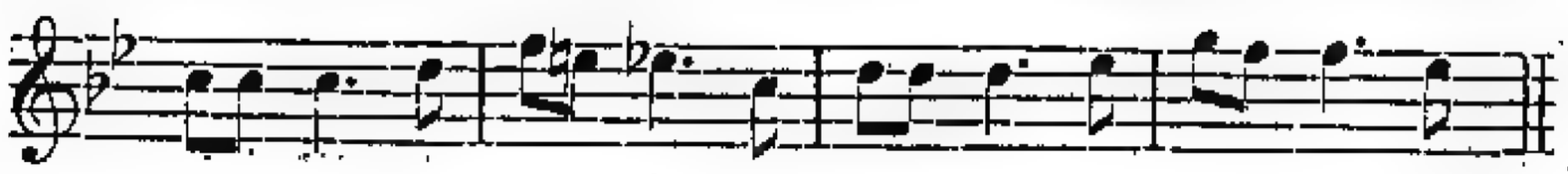
4. ibid.

5. Virg. Renata c. 1640. 6. Möhlm.-Djurcl. c. 1670.

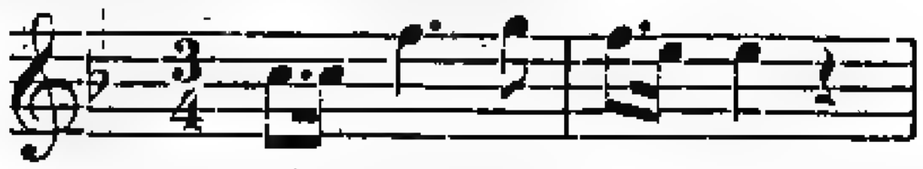


7. Finspång c. 1600.

Daß die Polonaise trotz der Figuration ihrer Melodie sich gleichwohl nicht vom Nachtanze loslösen konnte, zeigen die Polonaisen des 18. und 19. Jahrh. deutlich genug. In der Kosciusko-Polonaise heißt es:



Oder in »Todten-Polonaise« von Oginski:



Je mehr wir uns dem 19. Jahrh. nähern, um so häufiger werden solche Rhythmen des alten Nachtanzes. Von den Beispielen, die Starczewski (S. 689 ff.)

1) Bibl. Upsala. I. M. Caps. 11 a. Fol. 4. Etwa 1730 entstanden.

bringt, haben nicht wenige den Nachtanztypus. Diese Mischung der beiden Tänze ist ganz charakteristisch, und es hilft nichts, daß Starczewski (S. 692) Chopin davon reinwaschen will, daß er die beiden Tänze einander ähnlich behandelt habe:

»Daß er (Chopin) oft phantasierte, das ist wahr, daß er aber die Polonaise nicht polonaisen-, sondern mazurkenartig behandelt habe, kann nur der sagen, der nicht genau weiß, was Mazurka ist«.

Die alte zweiteilige Form des polnischen Tanzes tritt uns noch am Ende des 18. Jahrh. entgegen, indem nicht selten ein Trio der Polonaise beigefügt wird. Das Trio wird dabei ganz regelmäßig in der alten Nachtanzform behandelt.

Daß die Polonaise in $^3/_4$-Takt eine neue Form sei, scheint mir also nicht richtig. Warum behielt sie den alten Namen, wenn sie so völlig neu war? Ich habe nichts Neues gefunden, nur eine ganz folgerichtige Weiterentwicklung. Es ist die alte Form, in Dreitakt versetzt mit den Rhythmen des alten Nachtanzes gemischt.

Der Nachtanz hatte vorher keinen eigenen Namen gehabt. Jetzt im 18. Jahrh. bekommt er bald die Bezeichnung »Mazurka«. Böhme sagt, daß zur Zeit König Augusts III. (1733—63) die Mazurka als Gesellschaftstanz von Polen aus nach Dresden kam und sich von dort »mit verändertem Charakter über fast ganz Europa« verbreitete[1]. Der Name soll aus Mittelpolen (*Mazowsze* oder *Mazurien*) stammen, und es liegt etwas ganz glaubwürdiges hierin, da wir ja schon vorher wissen, daß der polnische Tanz während des ganzen 17. Jahrh. in Polen gepflegt wurde; und daß der Nachtanz besonders beliebt war, darauf deutet Gallot's *Ballet polonais*. Als die Mazurka nach Deutschland kam, war sie also keine unbekannte Form, denn es waren ja schon 1650 Melodien »nach polnischer Art« geschrieben, und sicherlich starben die polnischen Tänze in Deutschland nicht aus. Daß die Mazurka von Anfang an nicht ein selbständiger Tanz war, sondern sich nur allmählich aus dem Vortanze entwickelte, muß als festgestellt gelten. Eine Kombination zweier verschiedener polnischer Tänze zu einem um 1640 ist ganz unmöglich anzunehmen, denn der Nachtanz schmiegte sich ja sowohl melodisch als rhythmisch ganz dem Vortanze an. Warum sollte der Nachtanz so folgerichtig das ganze 17. Jahrh. hindurch die Melodie des Vortanzes beibehalten, wenn er vom Anfang an selbständig war? Man könnte vielleicht schließlich einwenden, daß der Nachtanz im 18. Jahrh. in die ihm nahestehende Mazurka, die aus Polen kam, aufging. Die Mazurka müßte dann im 18. Jahrh. von Polen aus nach Deutschland gewandert sein und da eine ganz ähnliche Form vorgefunden haben. Ein so seltenes Begegnen zweier Zwillingsformen wäre ganz sicher in den Tanzbüchern des 18. Jahrh. zu konstatieren, aber man schaut sich danach vergebens um.

Es wird wohl am richtigsten anzunehmen sein, daß der zweiteilige Tanz, der aus Polen stammte und in Polen ausgebildet wurde, unter Einwirkung der Kunsttänze in Deutschland allmählich sich verzweigte, und schließlich daraus zwei Tänze entstanden, die auch in Polen weitergepflegt und in Deutschland im 18. Jahrh. künstlerisch ausgebildet wurden.

Auch choreographisch deutet alles darauf hin, daß die Polonaise und die Mazurka einander nahe verwandt sind. Starczewski sagt von der Polonaise (S. 689), daß sie bei Krakau zu den Hochzeiten als Vortanz dient.

---

1) a. a. O., S. 223.

»Ihr folgt, wenn die Stimmung erregter wird, der Mazur oder der *Kujawiak*, je nach der Gegend«.

Von der Mazur heißt es (S. 692):

»Am Anfang spazieren alle Tänzer, ein Paar hinter dem anderen wie bei der Polonaise, aber viel schneller, um das Zimmer herum tanzend«.

Also: die Polonaise ist in Krakau Vortanz, die Mazurka Nachtanz, und überall in Polen wird die Mazurka mit einem Spazieren wie bei der Polonaise begonnen.

Als Resultat dieser Untersuchung darf also folgendes gelten: Die polnischen Tänze, Polonaise und Mazurka, sind aus einer Wurzel, dem alten »polnischen Tanz« entstanden. Ihre Geschichte zergliedert sich in drei Teile:

I. 1590—1630: Die Ausbildung des Vortanzes in geradem Takt.
II. 1630—1730: Die Ausbildung des Nachtanzes in ungeradem Takt.
III. 1730—1830: Die Trennung der beiden Tänze, das Übergehen des Nachtanzes in die Mazurka und die Umbildung des Vortanzes in ungeraden Takt, wodurch die moderne Polonaise entsteht.

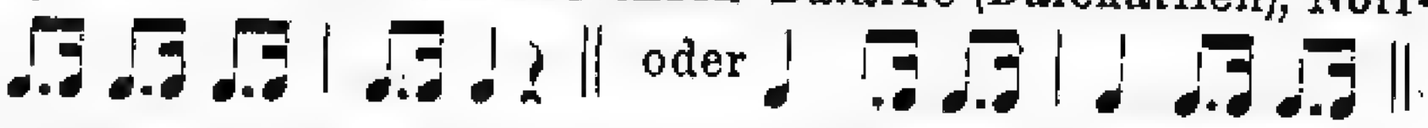
Gegenüber den Forschern, die da behaupten, daß die Polonaise nicht polnisch ist, müssen wir also betonen, daß sie gleichwohl ursprünglich ein polnischer Nationaltanz war. Gegenüber der Meinung, daß sie aus einem Volkstanz entstanden ist, vertreten wir ihre höfische Herkunft, da der einfache Tanz des 16. Jahrh. mit seinem langsamen Takt dem Volk kaum sehr vertraut sein konnte. Zeitlich ist also die Polonaise bis 1585 zurückzudatieren, die Mazurka bis 1640.

IV.

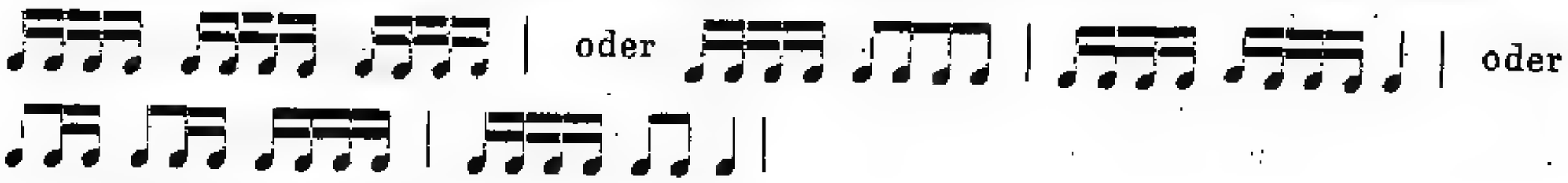
Die schwedische *Polska*.

Während die polnischen Tänze ihren Siegeszug durch Europa machten, drangen die schwedischen Polonaisen immer tiefer und tiefer ins Volk. Die Literatur des 18. Jahrh. kann kaum eine Tanzmelodie nennen, ohne ihn mit dem Namen *polska* zu belegen, und im Anfang des 19. Jahrh. steht die ganze instrumentale Volksmusik unter ihrem Zeichen. Der Name ist entweder *polska* oder *polske dans*. Als man nun nach dem nationalen Ureigentum forschte, fand man dieses in der Musik der *Polsken*. So wie jetzt hatten sie schon seit den ältesten Zeiten geklungen.

Allmählich wurde es aber klar, daß nicht alle Polsken einander glichen, sondern mehrere Formen aufwiesen. Der erste, der eine Einteilung derselben versucht, ist J. Bagge, der drei Formen bespricht[1]):

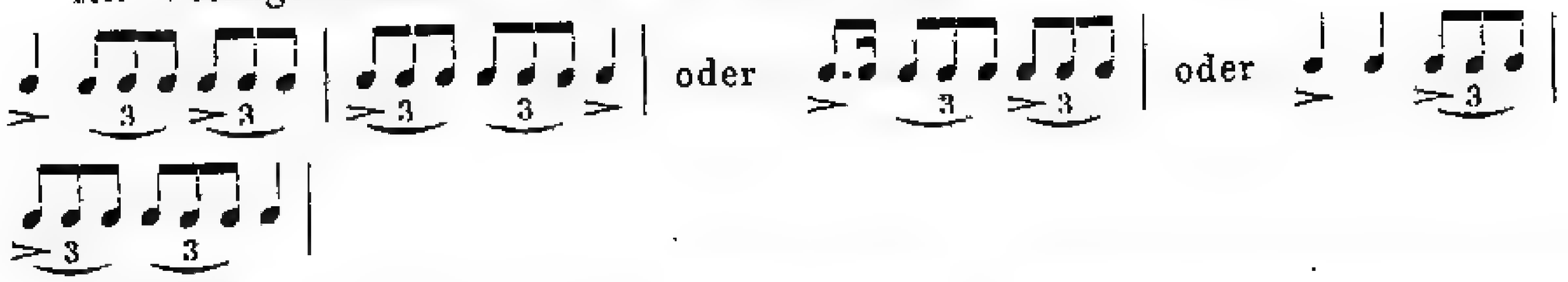
»I. Die allgemeinsten, besonders in den Provinzen Dalarne (Dalekarlien), Norrland und im Mälarthal:  oder

II. In Östergötland, Gotland, Småland und in den südlicheren Provinzen:



1) Briefliche Mitteilung an K. Valentin's Studien über die schwedischen Volksmelodien. Leipzig 1885. S. 49f.

III. Vorzugsweise in Wärmland und Wästergötland:



Das heißt:

I. Die langsameren, in punktirten Achteln, kommen in ganz Schweden unter verschiedenen Namen vor: *Långpolska*, *Hamburska* usw.

II. Die Sechzehntel-Tänze ... Diese kamen ehemals auch in Uppland und im mittleren Schweden vor.

III. Triolen-Tänze, *Wärmlandspolskor*, von Wärmland aus nach Norwegen übergegangen«.

Adolf Lindgren befaßte sich als zweiter mit der näheren Untersuchung dieser Formen[1]). Zunächst scheidet er die Triolentänze aus, weil sie nichts anders als norwegische Springtänze sind; sodann berichtigt er betreffs der beiden übrigen Formen die Angabe, daß die erste Form langsamer wäre, eher doch viel rascher als die Sechzehntel-Tänze getanzt würde (S. 2). Als Typus des Tanzes mit punktierten Achteln (*Hamburska*) meint Lindgren die bekannte *Näckens polska*:

Nachdem er endlich die zweite Form, den Sechzehntel-Tanz, besprochen hat, kommt er zu dem Resultat, daß diese nicht anderes ist als die Polonaise des 18. Jahrh. Schon in einer Handschrift aus dem Jahre 1762 ist sie als Volkstanz voll ausgebildet[2]).

Über die *Hamburska* (die erste Form bei Bagge) äußert er sich nur ganz kurz: »Mit der Polonaisepolska hat sie weder in der Melodie noch im Rhythmus etwas gemeinsam.« Daß der Name derselbe war, will er nur daraus erklären, daß die Polónaisepolska so beliebt war. »Doch — eine Vereinigung läßt sich trotz allem denken. Zu einer ausführlichen Polonaise pflegt sich nicht selten ein Trio zu gesellen, das mehr einer Mazurka ähnlich ist. ... Die *Hamburska* ist oft einer Mazurka sehr ähnlich, ebenso klingen die Mazurken Chopin's uns ganz bekannt, als ob sie *Hamburskeu* wären.« Doch will er sie nicht als Mazurken anerkennen, weil sie zuviel mit den alten Rundtänzen und norwegischen Springtanzmelodien gemein haben (S. 24). Jedoch muß er gestehen, daß auch die Rundtanzmelodien oft wie Mazurken aussehen: »Eine Einwirkung der Mazurka wäre wohl möglich, doch müssen es ältere Formen sein, als die Mazurkas, die wir aus dem 18. Jahrh. kennen« (S. 25). Trotzdem gelangt er zu dem Schlußresultat, daß die *Hamburska* schwedisches Nationaleigentum ist (S. 26).

Es scheint mir aus der Untersuchung Lindgren's ganz klar hervorzugehen, daß wir in den schwedischen Polsken (*Hamburska* und Sechzehnteltänze) die beiden polnischen Tänze Polonaise und Mazurka zu sehen haben. Beide haben ursprünglich denselben Namen: *polska*, *polske dans*[3]), beide werden von

1) *Om polskemelodiernas härkomst.* Sv. Landsm. XII, 5. 1903.

2) Angeführt in A. G. Rosenberg, *160 svenska danspolskor.*

3) Man vergleiche dies mit dem polnischen Namen: *taniec polski* (polnischer Tanz), der noch ganz allgemein in Polen die Polonaise bezeichnet.

dem Volke noch als nur zwei verschiedene Arten desselben Tanzes empfunden, der Sechzehnteltanz als die langsame Form[1]), die *Hamburska* als die lebhaftere.

Wie unsere Untersuchung gezeigt hat, waren die polnischen Tänze schon im 17. Jahrh. in Schweden wohl bekannt, und sowohl Vor- als Nachtanz pflegte um 1700 das Volk. Während die eigentliche Polonaise in $^3/_4$-Takt erst ca. 1730 ganz ausgebildet war, kann die Mazurka mit dem Nachtanz schon um 1640 als fertig gelten. Wenn also unsere *Hamburska* an einige »ältere« Mazurken erinnern, ist das ganz natürlich, eben weil die Mazurka als Volkstanz früher reif war und daher ganz sicher schon um 1700 die Volksmusik in Polen und Schweden beeinflussen konnte.

Lindgren erwähnt auch die alten mit einer gesungenen Weise versehenen Rundtänze. Er findet etwas Mazurkenähnliches in ihnen, doch will er diese Tänze noch erheblich älter einschätzen. Die schwedischen Rundtänze werden textlich und musikalisch von Richard Steffen beleuchtet[2]). Da er teilweise einer anderen Meinung als Lindgren ist, will ich hier seine Auffassung anführen. Im Gegensatz zu Lindgren, der durch den Hinweis auf die Mazurka die *Hamburska* als schwedischen Nationaltanz etwas in Zweifel zieht, will Steffen ihr altes Ansehen wieder herstellen. Vom Sechzehnteltanz bezweifelt er keineswegs die Polonaisen-Eigenschaft. Um aber den Namen *Polska* wenigstens zu retten, zeigt er, daß diese Bezeichnung schon im 17. Jahrh. bekannt war, und daß man im 18. Jahrh. damit einen gesprungenen Tanz meinte, also einen der *Hamburska* ähnlichen Tanz. Dadurch soll bewiesen sein, daß eigentlich nur die *Hamburska* den Namen *Polska* verdient, und daß dieser nur unrichtig auf die Polonaise übertragen ist.

E. M. Arndt, der 1804 eine Reise durch Schweden machte, beschreibt eine schwedische *Polska* folgenderweise[3]):

»Der schwedische Bauer tanzt in der Regel polnisch, aber mit mancherlei Varianten und Verschränkungen, die man anderswo nicht so kennt, und meistens mit schnellerem Takt und größerer Heftigkeit als der teutsche. In den Sprüngen vollends, in den raschen Wendungen und gewandtem Werfen der Füße, wie ich es besonders in Norrland gesehen habe, hat der Tanz viel von dem stairischen und tyrolischen Nationaltanz.«

Diese Beschreibung der schwedischen *Polska* (*Hamburska*), meine ich, könnte ebensogut auf eine Mazurka passen. Steffen will das aber nicht zugeben, sondern denkt nur an einen alten schwedischen gesprungenen Tanz. Er findet dies dadurch bekräftigt, daß die Polska oft ein gesungener Tanz ist, also den Rundtänzen nahesteht. »Die Polonaise ist ein Instrumentaltanz, die Polska aber ein Gesangtanz« (S. 74). Dadurch wäre ihre schwedische Herkunft gesichert. Die ältesten Rundtänze sind ganz kurz, nur einstrophig und nach einer Melodie im Polskarhythmus gesungen. Der älteste Name soll *Lek* (Spiel) oder *Låt* (Weise) sein, und *Polska* muß dann im 17. Jahrh. dazu gekommen sein; doch gibt uns Steffen keine Auskunft, warum der Namen *Polska* eben für den alten *Låt* gebraucht wird. Der *Låt* soll ein gesprungener Paartanz mit Text sein. Steffen meint dadurch Einheit in den alten schwedischen Tänzen zu schaffen, daß er die Polonaise als keine Polska

1) Nach Rosenberg (a. a. O., Einleitung) wurde die Polonaisepolsken vor fünfzig Jahren viel langsamer als jetzt (1875) getanzt.
2) *Enstrofig nordisk folklyrik.* Sv. Landsm. XVI, Stockholm 1898.
3) Reise durch Schweden im Jahre 1804, III, S. 234.

ausscheidet, und nur die gesprungenen Tänze als »eigentliche Polsken« anerkennt. Da aber der älteste Tanz gesungen wurde, muß er also auch die Polska mit dem *Låt* zusammenfallen lassen, um so eine Brücke zwischen dem urältesten gesungenen Reigentanz und der Polska zu pflegen.

Wenn der Name so klar als nur irgend etwas auf polnische Herkunft hinweist und das Volk noch seinen Tanz *polske dans* nennt, warum soll man denn nicht zugestehen, daß er aus Polen hierher gekommen ist?

Einheit ist nur dadurch zu erzielen, indem man annimmt, daß Schweden wie die anderen Länder Europas einen gesungenen Reigentanz gehabt hat, dieser Tanz dann allmählich in einen gesprungenen Paartanz überging, der im 17. Jahrh. den Rhythmus dem Nachtanz des polnischen Tanzes entlehnte und deshalb *polske dans* genannt wurde. Als der Vortanz des polnischen Tanzes im 18. Jahrh. zur modernen Polonaise wurde, übernahm er teilweise diese Form, ohne den Namen zu verändern. Der ältere Tanz (*Hamburska*) wurde dann nach den westlichen Provinzen Schwedens verdrängt, während der neue (Polonaise-Polska) die östlichen behauptete.

Ciampi's "Bertoldo, Bertoldino e Cacasenno" and Favart's "Ninette à la cour".

A contribution to the history of Pasticcio.

By

O. G. Sonneck

(Washington, D. C.).

The late W. S. Rockstro contributed a two column article on "pasticcio" to Grove's Dictionary which is a curious mixture of facts and fancy. Still, the article, though necessarily brief, is about the most comprehensive we possess on a musical *genre* which flourishes, as the editor of the New Grove happily adds, through the medium of the "ephemeral *musical comedies* of our own day", at least in England and America. It is surely not asurvival of the fittest, but at any rate the survival of a practice once universal, indeed so universal that further histories of opera are in danger of being inadequate, unless some historian imposes on himself the task of first giving us an adequate history of *pasticcio*. This task will be difficult and laborious, but it will also be intensely interesting to him as a mere piece of research and by the very oddity of the subject a refreshing incident to historical literature.

Rockstro defines "pasticcio, literally a pie" as "a species of Lyric Drama composed of airs, duets and other movements, selected from different operas and grouped together not in accordance with their original intention, but in such a manner as to provide a mixed audience with the greatest possible number of favourite airs in succession", and his definition is satisfactory for ordinary purposes, though anyone who has occupied himself

with pasticcios will miss the finer lines of distinction which so often compel us not to dispose of an apparently very simple matter by such a sweepingly one-sided definition. However, it is easily seen that a pasticcio may be made up either from different works by one composer only, or from the works by two or more composers, and the more composers involved, the more pronouned the pasticcio character becomes. The first kind is not of much consequence in the history of pasticcio as a genre, and furthermore Rockstro's definition would not pass muster very long if every opera in which a composer deliberately used material from earlier operas, were called a pasticcio. For the history of opera the second kind of pasticcio offers hardly any historical nuts to crack, if the juxtaposition of two or more composers in one and the same opera was contemplated from the beginning as a mere matter of collaboration. Rockstro citing the case of Mattei, (first act), Bononcini, (second act), and Haendel, (third act), of Mucio Scevola 1721, as "perhaps the most notable pasticcio on record", bestows altogether too much attention on such collaborations which one would almost be justified in not calling *pasticcios* at all. At any rate, such collaborations have never been very frequent, comparatively speaking, and in the history of *pasticcio* as a genre affecting the history of operatic life, they will be found to be more or less a negligible quantity. Really characteristic of the genre and puzzling are only such pasticcios which were an opportunistic afterthought, a mixture of heterogeneous ingredients, an operatic pie, made up of airs from different works by different composers, composed at different times for different cities, and most pasticcios are of this description. If one now considers that such concoctions, more frequently than not, retained the title of one of the operas which contributed to the mixture, that no reference was made to the other culinary ingredients, and that gradually the practice of thus mixing operas grew to extraordinary proportions, it is clear that a history of pasticcio is inevitable for an absolutely clear history of opera and operatic life in olden times.

This study is intended as a concrete illustration of the thesis and an opera has been selected which in its day was second to none in popularity and which gave birth to a respectable number of imitations auch as Favart's "Ninette à la Cour", 1755, and Hiller's "Lottchen am Hofe", 1769, namely Ciampi's "Bertoldo, Bertoldino e Cacasenno", or as subsequently better known "Bertoldo in (alla) corte". The lexicographers have been quite profuse in recording performances of this opera. Thus we find, Venice, 1747, Piacenza, 1750, Paris 1753, Milan 1750, Venice 1749, Verona 1750, Piacenza 1747, Brunswick 1750, Bologna 1750, etc. It would be sheer waste of time to prove or disprove the correctness of these dates, some of which are simply impossible. They merely serve here to show what an area Ciampi's opera is reputed to have covered and for a biographical notice of Vincenzo Legrenzio Ciampi, (born at Piacenza in 1719), I simply refer to the short article in Grove which is decidedly the best, whereas that in Eitner is about the worst imaginable. Ciampi is not of sufficient importance to the history of opera as an art-form that men with the tastes of Dent, Abert or Heuss should devote themselves to an investigation of his career or art (nor is he statistically interesting enough to arouse the bee-like industry of men like Piovano or Wotquenne) and perhaps for my purposes it is quite sufficient to quote Burney's several remarks on Ciampi in order to reach an adequate

estimate of the merits of the man whom recent research (by William Barclay Squire) has almost with certainty established as the composer of at least one musical gem, "Tre giorni son che Nina", usually attributed to Pergolesi. Ciampi, in the course of his wanderings, came to London with a company of Italian singers and is said to have produced his operas there in person until at least 1762. So Burney, if anybody, had ample occasion to become familiar with Ciampi as a composer. He says in his History, IV, 477 under 1762:

"The comic operas this spring were Bertoldo by Ciampi, with Le nozze di Dorina, and La famiglia by Cocchi. Bertoldo had been performed in 1751 or 1752, when Laschi, Pertici and Guadagni were here. The two first airs in the second collection that were now sung by Paganini, are gay and pleasing. Felton's ground was introduced, at this time, in the opera of Bertoldo, by Eberardi, but was become too common and vulgar for an opera audience, though sung by a favourite performer"

and on p. 459:

"The productions of Ciampi strike me now as they did near forty years ago. They are not without merit; he had fire and abilities, but there seems something wanting, or redundant in all his compositions. I never saw one that quite satisfied me, and yet there are good passages in many of them."

and finally on p. 463:

„The *Didone* of Ciampi [1754] is the most agreeable of all this composer's serious operas that were performed on our stage, here he is more frequently new, as well as graceful, than formerly."

As stated above, it is not worth while to attempt an elaborate analysis of such dates on the history of Ciampi's Bertoldo as are to be found in the many books of reference, more or less inbred. Only this much deserves to be stated here, that not one of them, except Towers in his opera dictionary mentions the original title of Ciampi's libretto correctly, and Towers, when mentioning it, does not connect Ciampi's name with it. This original title was "Bertoldo, Bertoldino e Cacasenno" and not "Bertoldo" or "Bertoldo in corte" or "Bertoldo alla corte". The oversight is easily explained by a reference to Wiel's "I teatri musicali Veneziani", 1897, who enters under 1749:

"Bertoldo, Bertoldino e Cacasenno. Drama comic per musica, in 3 atti. Poesia Carlo Goldoni. Musica(?)"

or again by a reference to Spinelli's Bibliographia Goldoniana, 1884:

"Bertoldo, Bertoldino e Cacasenno di Polisseno Fegejo [Arcadian name of Goldoni] da rappresentarsi nel Teatro Giustiniani di S. Moisè il carnovale dell' anno 1749. Venezia, Fenzo, 1749. p. 60."

or finally to Salvioli's Bibliografia universale del Teatro drammatico Italiano, 1903:

"Bertoldo, Bertoldino e Cacasenno. Dramma giocoso per musica. Poesia di Polisseno Fegejo (Carlo Goldoni).—Musica di diversi autori.—Da rappresentarsi nel Teatro Giustiniani di S. Moisè il carnovale dell'anno 1749.—Venezia, Fenzo, 1749, in-8°."

Questa è probabilemente la prima rappresentazione del melodramma goldoniano. . .

Lo stesso. Musica di Francesco Ciampi.—Rapp. nel Teatro Ducale di Milano l'anno 1750.

È noto che i Ciampi, maestri di musica, sono due: Francesco e Vincenzo Legrenzio, per di più contemporanei. Musicarono ambidue lo stesso dramma del Goldoni? Non avendo sott'occhio i libretti, non possiamo dirlo. Certo, nelle varie bibliografie e nei cataloghi troviamo riportati l'uno e l'altro nome. Musica di Francesco, dice il Ricci, la rapprensentazione di Bologna (T. Formagliari) del 1750. Musica di Vincenzo, dice il Dic. Lyrique, una rappresentazione di Piacenza verso il 1750 (?), e nel catalogo N. 39 del Liepmannssohn è indicato un libretto con questo titolo e con musica di Vincenzo Ciampi stampato a Brunswich nel 1750 (testo italiano e tedesco). Non sappiamo poi comprendere da dove il Riemann (Opern Handbuch, 759) abbia tratto l'indicazione di una musica di Vincenzo Legrenzio Ciampi sul Bertoldo fatta a Venezia nel 1747! A Verona nel Nuovo Teatra dietro alla Rena fu data una rappresentazione del Bertoldo di Goldoni ma ignoriamo con quale musica.

This naive accumulation of data is rather badly digested. Not that I deny that Francesco Ciampi, too, may have composed Goldoni's libretto, but there is absolutely no evidence for it and this particular setting of Goldoni's libretto which puzzled Salvioli is so certainly not by Francesco as anything can be certain in this world. "Musicarono ambidue lo stesso drama del Goldoni". Salvioli's own answer is of some importance for the present purpose: "Non avendo sott' occhio i libretti". Consequently his entry of Goldoni? libretto was not based on personal observation, but was derived from some unmentioned source or, as it looks to me, was compiled from several and more or less inaccurate sources. On the other hand, Wiel compiled his great work generally with the librettos before him and the cast, which he mentions according to his industrious rule, corresponds with that in the Venice, 1749 libretto in the Albert Schatz collection at the Library of Congress, and since his entry in no detail conflicts with this libretto, it follows that he used a copy of the same edition. This agrees with Spinelli's entry except as to the words "di Polisseno Fegejo" which do not appear on our title-page but Spinelli does not claim to have actually copied his title from a libretto which contains these words, and they may or may not be an editorial addition by himself or his source. This is more than probable, since his collation (Venezia, Fenzo, 1749, 60 p.) agrees with that of our libretto. Therefore in the absence of further proof to the contrary, it is fairly safeto assume that the following represents the *original* edition of Goldoni's famous libretto, which the poet, to anticipate, does not mention at all in his memoirs:

"Bertoldo, Bertoldino e Cacasenno, dramma comico per musica da rappresentarsi nel Teatro Giustiniano di S. Moisè il carnovale dell' anno 1749. (Venezia, Modesto Fenzo, 1749. 60 p. 14.5 cm.)"

The libretto is in three acts, contains a preface and the cast, but neither Goldoni nor the composer is mentioned by name, hence, of course, Wiel's query "Musica?"

In the absence of any composer's name in the Venice, 1749 libretto — a practice of omission so exasperatingly frequent in old librettos — we would presumably be forced to concede that perhaps Ciampi did not compose the music for "Bertoldo, Bertoldino e Cacasenno", Venice, 1749, but shortly afterwards composed an opera really called from the beginning "Bertoldo in (or alla) corte". Fortunately, such methodical scepticism is out of place. The Library of Congress happens to possess the following librettos, all, regardless of minor differences (two of them even down to the preface), iden-

dentical with the "Bertoldo, Bertoldino e Cacasenno" libretto of 1749 and *all mentioning Vincenzo Legrenzio Ciampi as the composer of the music.* These are:

"Bertoldo, Dramma comico per musica da rappresentarsi nel Teatro Nuovo di Argentina (Argentina [Strassburg] Heitz, 1751). 46 p. 15 cm."

Then

"Bertoldo in corte. Dramma giocoso per musica da rapresentarsi nel Teatro Bonacossi da S. Stefano il carnovale dell' anno 1755 . . ." (Ferrara, Gius. Rinaldi, n. d. 48 p. 14.5 cm.)

And

"Bertoldo, Bertoldino e Cacasenno. Dramma giocosa [!] per musica da rappresentarsi nel Nuovo Teatro dell' Opera-Pantomima di Bronsevico" (n. i., [1750?] 147 p. 18.5 cm.)

In the latter the German title "Bertoldus, Bertoldinus und Cacasennus" and text face the Italian and the libretto is clearly identical with the one mentioned by Salvioli as having been listed in Liepmannssohn's catalogue no. 39, indeed, Mr. Schatz may have bought this very copy. At any rate, it is a rather peculiar coincidence that one of the librettos which caused Salvioli to be puzzled, should turn out to be the very one which proves beyond doubt that Vincenzo Legrenzio Ciampi was actually known about 1750 as the composer of Goldoni's "Bertoldo, Bertoldino e Cacasenno." Hereafter, therefore, his opera should be entered in histories and opera dictionaires under its original title with cross reference to its later and better known title!

Whether or not Salvioli's "musica di diversi autori" is correct, leaving it still open to what extent it is correct, that will depend entirely on the interpretation of the pertinent, last paragraph in Goldoni's preface which is now quoted in full:

"*Amico Lettore.*"

Bertoldo, Bertoldino, e Cacasenno, sono tre personaggi, che hanno meritate le rime de più celebri poeti italiani, gli quali in 20. bellissimi Canti hanno di questi tre successivi eroi formato si può dire, un poema. Ciò m'indusse a considerarli degni di comparir sulle scene, por far mostra, se non dei loro fati, almeno dei loro respettivi caratteri; cioè Bertoldo vecchio astuto, malizioso, e mordace: Bertoldino sciocco è goffo, ma fornito però di contadinesca malizia, facendolo io vedere, non ragazzo, come andò la prima volta alla corte, ma in età virile, ed ammogliato, dicendo di lui l'autore del Canto decimo nono alla trigesima settima ottava.

Da che moglie si prese è fatto accorte;

e Cacasenno in aria affatto di semplice, e bacellone. Per unir insieme questi tre soggetti, mi conviene fare una spezie di anacronismo, rispetto a Bertoldo, che non era vivo al tempo di Cacasenno per quello si leggi nel testo di Giulio Cesare Croce, ma spero mi sarà perdonato dal benigno lettore, come fu tollerato quello di Enea con Didone inventato con felicità da Virgilio, e seguitato con tanto applauso dal celebre Metastasio.

Io ho concepito il desiderio di porre in Teatro tutta la famiglia delli Bertoldi, onde ho con essi introdotta la Menghina, moglie di Bertoldino, avendo lasciata in pace la veneranda Marcolfa, perchè niuna delle signore donne avrebbe avuto piacere di avere un sì fatto nome, e di far la parte della nonna di Cacasenno.

Per salvar l'unità del luogo, fingesi che il rè Alboino colla regina Ipsicratea sua consorte sia passato a villeggiare sul suo real palazzo di Bertagnana, territorio Veronese, e patria delli Bertoldi, come si legge nel Canto primo, ottava 19 dell' opera riferita.

L'unità del' tempo è osservata, mentre nel giro di 24 ore può succedere quanto nella favola si rappresenta.

L'azione consiste nell' arrivo delli Bertoldi al Palazzo del Re, e nel retorno all' albergo loro.

L'amore del rè per Menghina è l'episodio, che li fa andare alla corte; le gelosie della regina e di Aurelia sua cognata, è l'episodio, che li fa tornare alla campagna.

Le burle, i travestimenti, e le sciocchezze di Cacasenno sono invenzioni per far ridere, che è l'unico oggetto di simili componimenti. Non mi sono però servito delle inezie, e puerilità descritte di Bertoldino, dal Croce, e di Cacasenno dal Scaligeri, sembrandomi quelle poco addattate alla proprietà del Teatro, ma ne ho ritrovate dell' altre, ricavate dal testo della mia testa, le quali se non piaceranno non sarà colpa degli eroici protagonisti, ma del poeta.

A proposito del poeta, fa egli sua protesta, che le frasi, e le parole poetiche non hanno a che fare col cuore Cristiano; e che, se ha fatto un cattivo libro, in dieci giorni, non l'ha saputo far meglio.

Circa le arie, alcune sono figlie legitime, e naturali del libro, alcune addottate, altre spurie, ed altre adulterine per commodo, e compiacimento de virtuosi, onde ec."

In this preface, Goldoni has not mentioned his whole list of characters. It follows here with the original cast as performed at Venice in 1749.

Ipsicratea Regina	La Sig. Livia Segantini.
Alboino Re suo marito	La Sig. Anna Bastiglia.
Aurelia Sorella del Re.	La Sig. Redegonda Travaglia.
Erminio suo Sposo	La Sig. Cattarina Baratti.
Lisaura figlia del Rè e della Regina	La Sig. Bassani d'anni 8.
Menghina moglie di Bertoldino . .	La Sig. Maria Angiola Paganini.
Bertoldo	Il Sig. Carlo Paganini.
Bertoldino	Il Sig. Francesco Carrattoli.
Cacasenno	Il Sig. Giuseppe Cosmi.

If at Brunswick the king Alboino has become "Il Conte della Rocca, ricco gentil uomo", and the queen Ipsicratea "la contessa Albina, sua moglie" these are, as will be shown, comparatively insignificant modifications, but with all the liberties taken in the replicas treated in this essay, the Brunswick, Strassburg and Ferrara librettos are without any doubt based on Goldoni's libretto of 1749, and though many changes were made in detail, the dramatic motive remained absolutely and most of the plot practically the same. Does the same remark apply to the replica performed at Paris at the Académie royale de musique on November 9, 1753 with partly the same singers (Anna Tonelli, Pietro Manelli, Giuseppe Cosmi, Francesco Guerrieri) indeed, one of them having participated in the original Venetian production, as at Strassburg in 1751? Though the Paris libretto is not accessible to me, the question is easily answered because Durey de Noinville in his "Histoire du Théâtre de l'Académie royale de musique en France" (2me éd. 1757, v. 1, pp. 316—318) practically allows us to dispense with the libretto by saying:

"*Bertoldo in corte.* Bertolde à la Cour. Intermède en deux actes, représenté le vendredi 9 novembre 1753.

Acteurs.

Armire, veuve du roi Alboin, amante d'Emile	la demoiselle Lepri.
Emile, successeur d'Alboin	le sieur Guerrieri.
Bertolde.	le sieur Manelli.

Bertolin, fils de Bertolde. . . . . le sieur Cosimi.
Babet, femme de Bertolin . . . . . la Dlle Anne Tonelli.
Sans-souci, fils de Bertolin & de Babet . . la demoiselle Catherine Tonelli.

La musique est du sieur Vincent Ciampi, à laquelle on a ajouté plusieurs ariettes de différens maîtres.

La scène est dans un village du territoire de Verona où étoit un château du Roi Alboin.

Bertolde est un paysan qu'Emile fait venir à la cour avec sa famille; ce prince aime Armire, & il en est tendrement aimé; mais lorsqu'il a vû la charmante Babet il en devient éperduement amoureux; quelque attention qu'il ait de cacher son amour à la princesse, elle s'en aperçoit & lui en fait de tendres reproches, il s'en défend le mieux qu'il peut, mais les yeux d'une amante pénètrent aisément les sentiments du cœur de l'objet qu'elle aime. Bertolin est aussi jaloux de sa femme, & il trouve très-mauvais que le prince veuille lui en couter, il a beau lui faire donner de même qu'à Bertolde de riches habits & de l'argent, & leur procurer toutes sortes d'agréments, ils préfèrent le séjour tranquille de leur hameau à toute la pompe & à la magnificence de la cour d'Emile & ils le prient de les renvoyer dans leur cabanner, ce prince faisant un effort sur lui-même, renonce à son amour, renvoye Bertolde & sa famille dans leur village, & épouse Armire.

Le poëme est assez bien écrit, mais on n'a pû en suivre le style, scene per scene: l'action offre d'ailleurs beaucoup de jeu de théâtre; presque toutes les ariettes sont d'une grande beauté, & l'intermède en général a été très-bien exécuté, & bien suivi jusqu'au 12 février 1754 que les musiciens Italiens ont donné les Voyageurs dont nous allons rapporter l'extrait."

If we substitute "Bertolino" for "Bertolin", "Menghina" for "Babet", "Cacasenno" for "Sans-Souci", "Ipsicratea" for "Armire", if we give Emile and Bertholde their Italian equivalents, and if we bring Alboino back to life, we have a synopsis of the original Goldoni libretto, which fits it like a glove. But how strange a version wherein the "Bouffons" killed off Alboino and made Emilio, his erstwhile brother in law and rather shameless purveyor of amorous pleasures, successor to his throne not only but to the love of his faithful wife. Verily, *habent fata sua libelli.* However, the probabilities are, that not one in a thousand knew what odd change of worldly conditions and relationship had befallen the characters in Goldoni's libretto, and even had this been known, it certainly would not have affected the fortunes of Ciampi's opera at Paris of which Clement and de Laporte in their "Anecdotes Dramatiques", 1775 say, thus corroborating Durey de Noinville's estimate:

"La musique de cet intermède est peut-être la plus brillante, en ce genre, qu'on ait encore entendue à théatre.

Bertholde à la Cour, dans sa nouveauté, attiroit à l'Opéra un très-grand concours. Les Bouffons, dont le départ étoit arrêté, donnoient cette pièce pour leurs adieux; comme elle plut presque également aux amateurs des deux genres de musique, la ville jugea à propos de les retenir encore jusqu'à Pâques . . ."

It will have been noticed, that both, the king Alboino and Erminia, are in Goldoni's original Bertoldo, Bertoldino e Cacasenno what the Germans call "Hosenrollen". Such a proceeding was not at all original with Goldoni, but perhaps the idea is not too far-fetched that he, whose fund of fun was inexhaustible, wished to administer a witty rebuke to the castrati nuisance of heroic opera. Be this as it may, it certainly must have been ludicrous to hear a petticoat-king make violent love to a peasant woman, and a queen indulge in fits of jealousy towards a king whose voice alone was sufficient

to betray the equality of his sex with her own: This grotesque effect was heightened by the fact that Erminio too, the king's confidential aide de camp in his amorous escapades, was a woman and still more whimsical was the idea of making this royal couple the parents of an eight year old child.

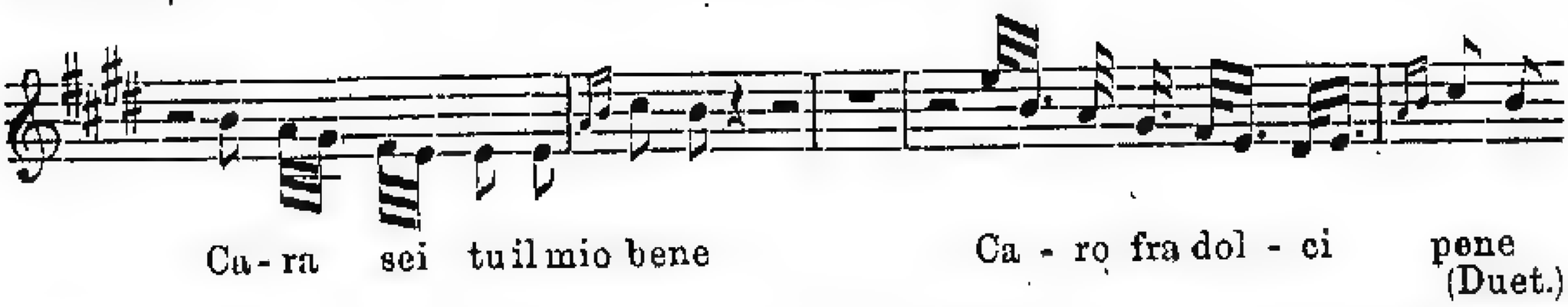
Goldoni had obviously introduced Lisaura for a funny scene between her and Cacasenno. Neither she nor "Aurelia" contribute anything substantial to the plot and it is therefore not surprising that other theaters simply dropped these characters. At any rate, this is true of the performances at Brunswick, Strassburg and Ferrara as represented by the librettos here discussed. The elimination of these characters helped to concentrate the interest on the main dramatic motive: The futile attempt of the amorous king to replace Bertoldino in the affections of Menghina. Of course, the whole idea is farcical and farcically treated, but then, Goldoni's farces are not intended as problem plays which respect the brutal logic of daily life. I do not believe anybody in the audience thought that Menghina, in real life, would have returned from such a court in her *status quo*. Everybody, I presume, went home perfectly satisfied as long as the poet did not carry his reckless flirtation with "the unpardonable sin" too far. He could, with impunity, build his two first acts dangerously near the slippery edge of gross suggestiveness, provided, he frustated the design of the "villain" and in the third act returned to the accepted standards of propriety. He could, with impunity, play havoc with the most sacred sentiments of his audience, provided, he did so with genius, did not expect the audience to take his poetic escapades too seriously and, as it were, made them see themselves in the mirror held up to their own frailties and weaknesses, their faces beaming with innocent pleasure and laughter. This was true not only of Goldoni and the Venetians of his time, it is true of playwrights and audiences of our own time, though perhaps with this difference that nowadays the suggestiveness of low comedy partakes too much of the *raffinement* of drapery and is not naively frank enough to be harmless. A meagre plot without much psychological development like that of Goldoni's "Bertoldo, Bertoldino and Cacasenno" would to-day be considered too primitively silly with its gay-hearted, unveiled attempt to amuse the audience at any cost, in fact unfit for the stage everywhere except perhaps in Italy and especially in Venice, where the Goldonian spirit is still tenaciously alive in the people.

If, as was stated above, other theaters dropped the characters of "Lisaura" and "Aurelia" for the obvious purpose of dramatic concentration, they somewhat spoiled Goldoni's libretto, because the slender plot really required much embroidery in order to at least look substantial. The annihilation of two members of the dramatic family probably was defended on the practical grounds of overpopulation, but this argument cannot apply to the alterations which a detailed comparison of the four librettos discloses. These alterations, resp. differences beetween the four librettos, will catch the eye best in tabular form. The first lines of each scene are given with the first line of each aria in Italics on a separate line, the words of scenes which are identical with those in the 1749 libretto are not repeated. Where only one line without Italics appears, it means that the respective scene contains no aria. Of course, where the line reserved for the opening of a scene is occupied by a word in Italics, it means that the scene begins with an aria.

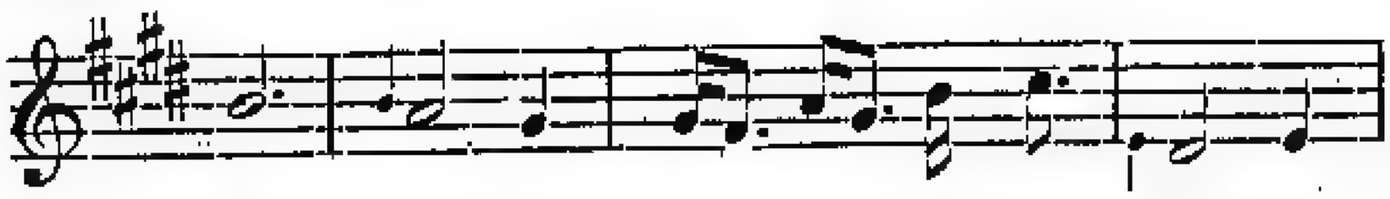
So many librettos, so many versions! The alterations evidently go far beyond condensations necessitated by the elimination of "Lisaura" and "Aurelia". Granted that the plot has practically remained the same in all four librettos, yet the changes by way of omission or substitution of arias are so numerous that the Strassburg, Brunswick and Ferrara librettos must be called adulterations of Goldoni's original "Bertoldo, Bertoldino e Cacasenno". And these are only three out of many that were published for performance of Ciampi's popular opera! I should have liked to add an analysis of the libretto as used at London, but unfortunately, it is not available at the Library of Congress. Still, the conjuncture is perfectly sound that the liberties taken with Goldoni's original were very considerable. I base this conjecture on an analysis of

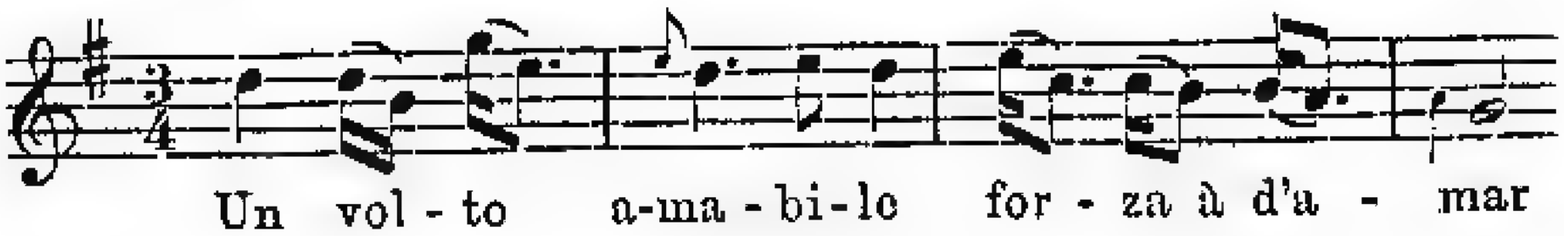
"The Favourite Songs in the Opera call'd
Bertoldo by Sign. Ciampi.
London. Printed for I. Walsh (n. d. l. p. l., 20. p. fol.).

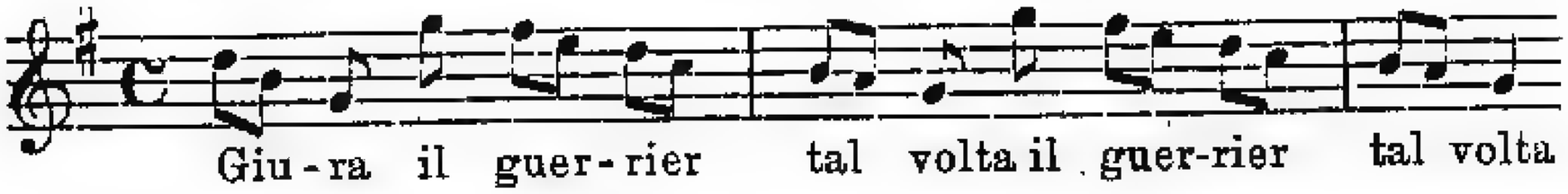
The volume contains six arias (incl. duets) in skeleton score, all bearing Ciampi's name and the names of the singers, viz. nos. 2 and 6 sung by Guadagni, no. 3 by Ninetta de Roserman, nos. 4 and 5 by Signora Mellini and no. 1 as duet by her and Guadagni. Each aria is headed "Aria nel Bertoldo", meaning of course, Bertoldo as performed at London, but only the first,

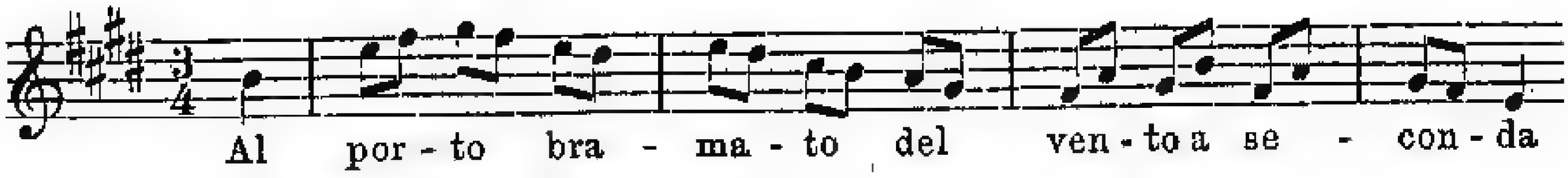


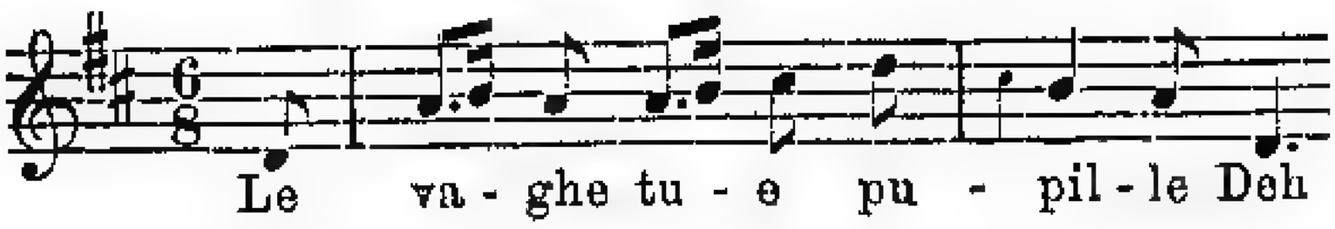
appears in the original Bertoldo libretto in act II, sc. 16. As to the other five:











Venice 1749	Brunswick (1750?)	Strassburg 1751	Ferrara 1755
I, 1. (Camera nel palazzo del Rè) *Amor discenda lieto* (Coro) Germana, è questi il giorno *Bastan gli affanni miei*	I, 1. (Piccolo boschetto) *Dolce amor, che del tuo fuoco* (chorus) Amico in questa alpestre *Sono bresaglio e sdegno*	I, 1. (Camera nel palazzo del Rè) Regina è questi il giorno (no chorus) *Torbida notte intorno*	I, 1. Amico, in questa alpestre
2. Ció che si cela in cor *Qual 'or di fiera ardore*		2. Preme andate in cerca	
3. Buon per noi, che lontani	2. Buon per noi, che lontani *Quel bel ciglio*		2. Buon per noi, che lontani *Vado che giusto siete* *Nel caro amabil volto*
4. Riverisco, o Signor, con umiltá *Quando s'incontrano*	(1749, 4 = 1750, 10)	3. = 1749, 4	(4, 1749 = Ferrara, 8)
5. Non mi spiace costui	(1749, 5 = 1750, 11)	4. Non mi spiace costui *Quando dillegua il fiero*	(5, 1749 = Ferrara, 9)
6. Ah, sì pur troppo è ver *Sento, che nel mio seno*	3. Ah si pur troppo è ver *Il siren di quelle ciglia*	5. Ahi si pur troppo è ver *Spero solo in quel bene*	
7. (Campagna vasta, e montuosa . . .) *Qua sì fatica* (chorus) *Ahi, ahi, non farò più*	4. (Campagna vasta . . .) *Qua si fatica* (chorus) *Ahi, ahi, non farò più*	6. = 1749 7	3. = 1749, 7
8. Povero Cacasenno *Chi m'assomiglia al faretrato amore*	5. Povero Cacasenno *Ciascun mi dice*	7. Povero Cacasenno	4. Povero Cacasenno *Ciascun mi dice* (= Brunswick).
9. Donna gentil, e bella *Io sò quel, che costumano*	6. Donna gentil e bella *Io sõ quel, che costumano*	8. = 1749, 9	5. Donna gentil, e bella *Bel volto credi mi* *Io sò quel, che costumano*
10. Ora son imbrogliato *Sento ohime, che il mio cervello*	7. Ora son imbrogliato Quando io giunto la sarò	9. Ora son imbrogliato *Se mi sò far stimare*	

11. (Camera reale) Possibile che tanto *Teneri affetti miei*	8. (Camera) Possibile che tanto		6. (Camera reale) Possibile che tanto *Solo un ombra*
12. Nuova spezie di pena			7. = Brunswick, 9
13. Bondì a Vusignoria			8. = Brunswick, 10
	9. Signor, ecco seu viene	10. 1749, 12	
	10. Riverisco o Signor con umiltà (*see* 1749, I, 4) *Quando s'incontrano*	11. 1749, 13	
14. Oh che bel complimento	11. Non mi spiace costui (*see* 1749, I, 5)	12. 1749, 14	9. = Brunswick, 11
	12. = 1749, 12		10. = 1749, 12
15. Oh, che bella figura *Ferma, ferma, non conviene* *(Duet)*	13. = 1749, 13 incl. 14	13. Oh che bella figura *Ferma, ferma, no, non far*	11. = 1749, 13
	14. = 1749, 15		12. = 1749, 15
II, 1. (Camera reale) Sire, qual imponesti	II, 1. = 1749, 1	II, 1. (Camera reale) Vedo che bellezza	II, 1. (Camera reale) = 1749, 1
2. Largo, largo alla signora	2. = 1749, 2	2. = 1749, 3	2. = 1749, 2
3. Oh bella! oh disinvolta! *Maledetti quanti sieti*	3. = 1749, 3		3. = 1749, 3
4. Quanto è pazzo costui! *Se dì me gelosa siete*	4. = 1749, 4	3. Quanto è pazzo costui *La donna onorata* (= Brunswick, III, 5)	4. 1749, 4
5. Deh placate lo sdegno *Ah che nel dirle addio*	5. Deh placate lo sdegno *Ricordati ben mio*	4. Deh placate lo sdegno *Cara oh dio la vostra pace*	5. Deh placate lo sdegno *Contro il destin, che freme*
6. Ma voi, voi, che dovresse	6. Ma voi che dovreste *Deh tacete nel mesto pensiero*	5. = 1749, 6	6. = 1749, 6
7. Erminio mi schernisce *Confusi i miei pensieri*			
8. Oh poveraccio me, cosa sarà? *Son ancora picinin"*	7. Oh poveraccio me, cosa sarà *Voglio andar co'sti bexxi*	6. Oh poveraccio me, cosa sarà *Se vi guardo ben*	7. = Brunswick, 7

Venice 1749	Brunswick (1750?)	Strassburg 1751	Ferrara 1755
9. Guardate, che pisciona! *Oh quanto contento*			
10. Oh gran semplicità *Non ho in petto un core ingrato*	8. Oh gran semplicità *Veglia sul caro oggetto*	7. Oh gran semplicità *Ma che sorte è mei cotesta?*	8. Oh gran semplicità *Goderò ne' labbri suoi*
11. (Notte. Sala con tavolino, e lumi) Sta vita non mi piace	9. = 1749, 11	8. = 1749, 11	9. = 1749, 11
12. Che fa mio padre colla lume spenta?	10. = 1749, 12	9. = 1749, 12	10. = 1749, 12
13. E non vi vergognate? *Zitto, e bel bello*	11. = 1749, 13	10. Voi mi diceste il vero *Tanta vergogna*	11. = 1749, 13
14. Oh donne maliziose *Mi par di vederla*	12. Oh donne maliziose *Donne belle, donne care*		12. Oh donne maliziose *Donne belle, donne care* (*see* Brunswick, 12
15. Così è, ve l'accerto *Superbo l'uomo irato*	13. *Oh caro amabil pegno* *Ti stringo à questo petto* (Duet)		
16. Volesse il ciel, che l'idol *Cara sei tu il mio bene* (Duet)		11. *Volesse il ciel, che l'idol* *Giovani cori amanti*	13. Volesse il ciel, che l'idol *Sento mi aura*
17. (Camera) Affè che l'ho trovata	14. Affè che l'ho trovata 15. Eccola con un altro cavaliere	12. Affè che l'ho trovata (but second half different, scene ending with the duet (1749, 16) *Cara sei tu il mio bene*	14. = 1749, 17 without the quartet which appears in the next scene 15. = Brunswick, 15
Vuò conoscere quella Marfifa (Quartet)	*Vuò conoscere quella Marfifa* (Quartet)		

III, 1. (Camera del Rè con sedie) Sposo, e signor, questo piacer *So, che fido ha il core*	III, 1. (Camera del conte, con sedie) Sposo, e signor, questo piacer *T'amerà sarà contento*	III, 1. (Camera del rè) Sposo, e signor, questo piacer *Quel laccio d'amistà*	III, 1. (Camera del rè . . .) Sposo, e signor, questo piacer *Se al labbro suo non credi*
2. Qual merto avran costoro *Se non dorme il vostro core*	2. E ancor gelosa siete? *Tu nella ria Procella*	2. E ancor gelosa siete? *Al tremolar di fronda*	2. E ancor gelosa siete *Aure che placide*
3. Udiste? La germana *Non si dà maggior diletto*			
4. Vada, vada, Menghina	3. Vada, vada, Menghina	3. = 1749, 4	3. Vada, Menghina *Una donna come me*
5. Che commanda da me *Vogli darvi un aricordo*	4. Che comanda da me	4. = 1749, 5	
6. Venga Menghina. Questo *Se la moglie vi tormenta*	5. Venga Menghina. Questo *La donna onorata*	5. Venga Menghina *Si caro si*	
7. Anche questa ha voluto	6. Anche questa ha voluto *A riveder io torno*	6. Fermati, dove vai?	4. = 1749, 7 with aria of 8
8. Lo saprai, Bertoldino *A riveder io torno*		7. Lo saprai Bertoldino *Giammai l'oro non ricusa*	5. Che comanda da me *Più bella è la campagna* (Duet)
9. Or vanne, Erminio, dalle nostre spose *Finchè bambino è amore*	7. Or vanne Erminio dalla mia sposa	8. Or vanne Erminio dall' mia regina *Così fugge è spaventosa*	6. Or vanne, Erminio, dalla sposa mia *Semplicetta tortorella*
10. (Campagna vasta con collini . . .) Belle le mie campagne *Che bel contento, che bel piacere* (Quartet)	8. Si rende grazie al ciel (= part of 1749, 9) 9. (Campagna con colline) Belle mie campagne *Più bella è la campagna*	9. (Campagna vasta con capanna) Belle le mie campagne *Qua si fatica* (= 1749, I, 7)	7. = 1749, 10
11. Mirate la famiglia *Dolce diletto* (finale-quartet)	10. Mirate la famiglia *Dolce diletto* (a 3) *Che bel contento* (a 4)	Mirate la famiglia *Qua si fatica* *Belle campagne*	8. = 1749, 11

they do not even appear listed and certaimly not under Goldoni in Wotquenne's most useful though not exhaustive "Zeno, Metastasio and Goldoni, Alphabetisches Verzeichnis der Stücke in Versen aus ihren dramatischen Werken": Nor are they to be found in the Strassburg, Brunswick and Ferrara librettos: Here then are five versions of the same opera and all five distinctly and remarkably different!!

In the "Favourite Songs" the five arias which are neither in the four librettos here analised nor listed in Wotquenne, all bear Ciampi's name as composer and we may therefore take it for granted that they were really composed by him. Immediately the question arises, were they interpolated in the London "Bertoldo" from his other operas, or were they composed for the occasion? I leave the question open, as an exhaustive answer is neither possible for me nor within the scope of this essay. The probabilities are that the correct answer will lie half-way between the two possibilities. On the other hand, it is possible, without much effort, to trace with the help of Wotquenne's Verzeichnis, at least a few of the arias of the Strassburg, Brunswick and Ferrara librettos which do not appear in Goldoni's "Bertoldo, Bertoldino and Cacasenno" libretto of 1749. Thus

"La donna onorata" (Braunschweig, Strassburg) is from Goldoni's "Paese Cuccagna"
"Se vi guardo ben" (Strassburg) is from Goldoni's "I tre Gobbi"
"Contro il destin che freme" (Ferrara) is from Metastasia's "Antigono".
"Se al labbro suo non crede" (Ferrara) is from Goldoni's "Talismano"
"Una donna come me" (Ferrara) is from Goldoni's "Mondo della luna"
"Semplicetta Tortorella" (Ferrara) is from Metastasio's "Demetrio".

Again the question arises, were these interpolations in the Strassburg, Braunschweig and Ferrara librettos selected from operas by Ciampi, or were they selected from the works of other composers? The bibliographical sources for Ciampi's activity, at least so far as accessible to me, are so hopelessly inadequate that I can only state that Ciampi is known to have composed of the librettos alluded to, Goldoni's "I tre Gobbi" and Metastasio's "Antigono". Therefore the conjecture is at least permissible that in Strassburg "Se vi guardo ben" was selected from Ciampi's "I tre Gobbi" and in Ferrara "Contro il destin che freme" from his setting of Metastasio's "Antigono".

Incidentally Wotquenne's Verzeichnis reveals the fact that "Ah che nel dirli addio" in Goldoni's "Bertoldo, Bertoldino e Cacassenno" libretto of 1749 is a parody of "Ah che nel dirti addio" in Metastasio's "Issipile". Immediately now the final paragraph in Goldoni's preface is remembered:

"Circa le arie, alcune sono figlie legitime, e naturali del libro, alcune addotate, altre spurie, ed altre adulterine per commodo, e compiacimento de virtuosi, onde ec."

Clearly, Goldoni meant what he said and though perhaps at this late date the exact percentage of the "alcune" may not be determined, there can be no doubt that Goldoni borrowed freely "dal testo della testa" of other poets, otherwise he would hardly have considered it advisable to take the reader into his confidence. Did Ciampi, one is now justified in asking, compose these borrowings anew, or did he utilize for them the original settings of other composers? The question, I fear, will have to remain open, since Ciampi's score of 1749 is not known to have been preserved. At any rate, not even the original "Bertoldo" libretto was wholly original, and it partook noticeably of the character of a "parody" as well as of a "pasticcio".

Presumably the "parody" feature did not grow in the *replicas*, whereas it was shown above that the "pasticcio" feature of both text and music in their lyrical parts expanded considerably. For instance, of the twenty-five arias sung at Ferrara, only eight appear among the thirty-three as sung at Venice in 1749! How utterly misleading therefore would the statement in the Ferrara libretto of 1755 "La musica è del Sig. Vincenzo Ciampi" be to him, who would attempt a study of Ciampi's opera from the Ferrara libretto alone (or score, if preserved)!

This concrete example surely illustrates the necessity of caution in basing historical estimates of old Italian operas on one libretto or on one score. Just as likely as not the historian will be critisising *pro* or *contra* a composer who is not at all responsible for the aria examined. But, it might be said, Ciampi's "Bertoldo" is an exceptional example of the mania of interpolation and though perhaps the practice was in force as regards lesser lights, the warning to be cautious does not apply to the men of genius who pushed the art-form of opera forward, and whose master-works surely were not subjected to mutilation. Against all arguments of this kind I simply refer to the preface of Fortunato Chelleri's "Temistocle" (Padova 1721), libretto by Apostolo Zeno:

"Il presente Temistocle è un' azzione scenica fatta in Vienna... l'anno 1701 [music by Ziani] ... Questo adunque essendosi dovuto accommodarsi rappresentabile nel Teatro Obizzi di Padova, è stato soggetto alla dura necessità di aggiunte di nuove scene, cambiamenti di arie, ed acrescimenti di mutazioni. *Destino al quale ogni Drama vien sottoposto, dopo la sua prima comparsa che egli fà sù i Teatri...*"

Though by no means the only one I found in my libretto studies, this is perhaps the most explicit admission of a pernicious pratice which had grown into a deliberate system since the beginning of opera, for all students of the origin of opera will remember, how even in "La Dafne", in "Euridice" and in "Il Rapimento di Cefalo" traces of the "pasticcio" tendency are recorded. I do not mean the more or less legitimate practice of composers to borrow, as for instance Haendel so often did, from their own, older works material for new works, but the practice to tear one composer's opera asunder and to patch it together again with substitute arias from other operas, either by the same composer, or more often from operas of other composers, thereby causing an incongruity of style which throws a very peculiar side-light on the operatic life of olden times. I know very well that this is still done occasionally to-day, especially in ephemeral musical farces, and just as in former times as a matter of expediency, but that this expediency still has the force of a system, may fairly be doubted.

Granted that the system existed, what is its explanation? If we except the quite excusable desire of managers to replace weak or unsuccessful arias of the original score by better or more successful substitutes, purely as Goldoni so nicely puts it, the "commodo e compiacimento de' virtuosi".

Of late years (see for instance Wiel) there have been efforts to minimize the importance of this subserviency to the singers and the object of this historical flank-movement has been to defeat by all possible means the doctrine that Italian opera of the eighteenth century was fast losing its right to be called *dramma* per musica. I have never taken much stock in this doctrine, because contemporary evidence overwhelmingly proves that the poets and the composers were deadly in earnest about the esthetic necessity

of opera being dramatic notwithstanding the often indifferent attitude of (at least the fashionable part of) the public. One need but refer to Burney to notice that mere voice and vocal technique were not considered sufficient in a singer to fill his part, unless merely a lyric part, by those who frequented opera not only as a social function. Emphasis is laid time and again in contemporary sources, on the singer's ability or nonability to act his part in accordance with its dramatic contents and to underscore them by "divisions" of his own invention. Whether or not the modern conception of how the dramatic unity between words and music best be observed and into what form the whole should be cast in order to make of opera truly a musical drama, tallies with the dramaturgic ideas of by-gone times, is a totally different question. We have seen Meyerbeer vilified beyond the bounds of propriety, yet I believe that even he was sincerely striving after musical *drama*, and his contemporaries believed him to have accomplished his purpose. From the beginning of opera the watch-word has been *dramma* per musica, and I do not believe that Wagner was one particle more in earnest about this knotty problem than his predecessors who left their mark on the history of opera in the seventeenth, eigtheenth and nineteenth centuries. The difference of opinion has never resulted from the "what to do" but from the "how to do it". Then as now, many composers had no business writing operas because they lacked the dramatic instinct and then as now such composers were in the majority. Furthermore, then as now, many composers would compose into the hands of an applauding multitude and place the gratitude of singers for "thankful" parts above the esthetic demands of opera as an art-form. Then as now, many composers were simply not able to avoid the beaten path and to evade what had become inevitably stale by unimproved repetition, but, I believe, it is foolish to judge the constructive minority by the inert and, to a certain extent, destructive majority.

Having thus expressed my firm conviction that opera was never intended by real opera composers otherwise than as a sincere effort at the solution of the perplexing problem of musical drama and that it is therefore *eo ipso* a psychological absurdity to think that Italian opera of the eigtheenth century was not intended to be dramatic, I nevertheless take issue with what I called above a recent historical flank-movement. The history of opera and the history of operatic-life are, if not absolutely so, at any rate largely, two totally different things. A composer might set out with the best and clearest of intentions to write a perfect opera, and yet his efforts might come to grief through the conditions under which his work is to be performed. In Italy very much more than in any other country the system of *scrittura* exists and existed. Under this system the impresario wielded an influence, against the possible evil result of which the composer was powerless. He was simply a cog in the complicated wheel of conditions. Impresarios ever have been essentially men of business! It is their business to fill the house, by pleasing the public. If they can do so by upholding strictly the pure interests of art, they will surely do so, but if the preservation of artistic ideals means the depletion of their purse, they will surely let the artistic ideal go by the wall, unless they are fascinated by the prospect of bankruptcy. At the bottom of the history of operatic life is this purely commercial problem, and at every turn one will find that it has affected the

history of opera as an art-form. No false esthetic sentimentality, no hypocritical contempt for the plain facts of daily life should blind even an historian against actual conditions, against the fact that opera is not merely a matter of art, but, as part of the history of operatic life, largely a matter of art-economics, and I venture to say that without this, perhaps for the lover of art mortifying admission, the history of opera will never be properly understood.

These remarks seem distant from the main theme. They are by no means. Under the system of *scrittura* the composer was engaged to compose a certain libretto for performance at a certain theater. May be, as sometimes occurred, he had the choice between several librettos, yet, unless he declined to compose any of them, one he had to compose, whether he liked the libretto or not. Even if it suited his temperament and his individuality immensely, he was not at liberty to compose freely without further practical considerations. The public taste, the public demands at Venice differed from those at Naples, those at Naples from those at Turin, those at Turin from those at Rome, and so on. The composer was supposed to adjust himself to the taste of the city for which he received the *scrittura* and as ample experience of many years had taught impresarios and composers just where the dividing lines of taste lay (generally a matter of traditional usage more than any real difference in ability to appreciate inspired music) this task was perhaps not difficult and not even irksome, since the librettos were modelled on the basis of these experiences. But this matter of local taste brought with it perplexing problems, when operas, that had been successful for instance at Florence, were imported to Naples. Immediately the impresario became, as it were, a tailor who, best as he could with the help of the accredited theater poet and composer, endeavoured to give to a garment of Florentine style a more Napolitan cut. Frequently the impresario makes no mention in the libretto of this procedure, but frequently he does either in those curious, longwinded, adulatory dedications to some potentate or person of rank, or in a notice to his "amico lettore". In every such case, of course, the people, amongst whom the impresario has cast his lot, are made to feel that they, and they only, possess the key to the secrets of beauty. I have come across more than one libretto in which an impudent flatterer of impresario would justify his amputations of the original with the remark that the "barbarous" taste of Florence necessitated a thorough revision of the opera before he could bring himself to inflict it on the so highly cultivated and perfect taste of Napolitans, and *vice versa*.

Perusing, as I have done lately, many hundreds of old librettos, one comes to the conclusion that the more insistent an impresario is on the demands of local taste, the more he has deviated from the original. The differences of local taste surely existed and had their basis partly in a difference of climatic temperament, partly in traditions of local usage, as the indifference towards chorusses or a fondness of incidental ballets or the craze for sensational scenic effects and so on, but just as certainly the insistance on the demands of superior local taste was merely a cloak to hide the state of the impresario's purse. And exactly here enter the singers who in the complicated structure of opera stood just as much above the impresario as he stood above the composer and the librettist in moulding the destinies of opera. If a composer received the *scrittura*, he generally knew exactly what

the cast, as engaged by the impresario, could accomplish. In a way this knowledge strengthened his hand, because he would skilfully remain within the vocal or emotional limitations of the singers for whom he composed the parts, and he would not risk flights of fancy on which the singers could not accompany him without inviting fiasco, due to an all too obvious contrast between intention and results. If it so happened that the composer had at his disposal a great cast, he would naturally be stirred to supreme efforts and, if it was in him, could attempt extraordinary things, thus carrying opera a little further in its development. On the other hand, the system weakened the composer's position, because it frequently prevented him from giving his absolutely best. Furthermore, tradition had rigidly fixed the relative importance of the several parts that were supposed to make up a well constructed libretto. It was, for instance, part of his business to observe strictly the rule that the part of "the seconda donna" should not be more effective than that of the "prima donna assoluta". To cope beforehand with the problem of rivalry and jealousy amongst the singers, was by no means the least difficult part of an opera composer's technique, a problem which a modern composer need fear not nearly as much. Marcello in his "Teatro alla moda" has too cleverly and convincingly shed the brilliant light of his satire on this whole rigid system with its many channels of corruption, silliness, laziness and stagnation, that I need dwell on it here at all. The composer simply had to wind his tortuous way to success handicapped at every turn by a code of conduct set up before him by those, on whom in the last analysis the success of every opera depends, namely the singers. In brief, he lived in an atmosphere of compromise, in which only the mere routiniers could breathe freely. And if this atmosphere of compromise hung like a cloud over a *scrittura*, how much more over a *replica*, over which the composer as a rule had no control whatever! The modern composer, as a rule, writes for a normal but imaginary cast, *i. e.* endows the characters of his opera with music that primarily fits the characters and is not beyond the capabilities of the forces of not a particular, but any theater, that might accept the opera for performance. The composers of Ciampi's time very often worked for a concrete cast, which might or might not be normal. Hence they wrote music primarily to fit the personal vocal or other characteristics of certain singers who were to interpret certain parts. If the composer succeeded in this to the singer's satisfaction, quite naturally the singer would consider such parts as a kind of personal artistic property, but quite as naturally singers who were merely called upon to interpret such parts in a *replica*, felt that the part was not really their own, that they wore, as it were, second hand clothes and that they were placed at a great disadvantage unless the music happend to fit their own vocal and other characteristics. Since the *scrittura* system, so to speak, conceded a part-ownership in an opera to the singers, it was one of the logical consequences of the system that in *replicas*, too, the music be adjusted to the cast. An impresario therefore would not and could not under this system with its many ramifications into the whole "Opern-Betrieb" have any scruples against modifying and altering a score and its libretto in order to either cover up the defects of his company or to display its strength to its full advantage. The easiest way to do this was exactly to substitute for unsuitable numbers such that either had already made a reputation for his

singers or, being newly composed for them, in the same manner as a theater-tailor would take their measure for costumes, which were likely to fit them and thereby please the singers not only but the public. Inevitably, therefore, the whole system led to *pasticcio* and the more frankly a theatrical enterprise based its appeal to the public on the drawing power of "stars" rather than on the operas themselves, the more openly the *pasticcio* feature would be developed in all its phases. Nor does it require much acuteness to see that an impresario will have to lean heavily on the sensational excellence of voices *per se* beyond the artistic virtuosity of the happy possessors of these voices, where the language of opera is not that of the audience.

In our own times, New York has been the paramount example for this axiom, in Ciampi's time and long after it was London and London in this respect still forms a twin-city with New York It is therefore not at all surprising that in Ciampi's time the principle of *pasticcio* was in fullest bloom at London and there flourished with all the exuberance of an exotic plant. There its last consequences were reached by constructing whole operas around some particularly showy pieces in which the great operatic stars of the time took a personal interest. It was at London, that Walsh flooded the market with "Le delizie delle opere". His, Bremner's and the "Favourite Songs" published by others run into the hundreds of volumes, and it is perfectly safe to say that they were not less the "favourite songs" of the singers than they were of the opera-going public. To say that every opera then given at London was a *pasticcio*, would be entirely too sweeping a statement, but how powerful a feature of operatic life at London the *pasticcio* had become, Burney's history alone would prove abundantly. Very few Italian operas of the time, and London heard a great variety of the best of them, and of course, practically all in Italian, were given there, just as in Italy, Germany, Spain, or Portugal, without some more or less apparent modifications of the original score, resp. libretto, and, if we may trust the innumerable "Favourite Songs" publications, their majority partook remarkably of the *pasticcio* practice. The title and the dramatic body of the original would generally be retained, but "per compiacimento dei virtuosi", the arias would be taken from anywhere and everywhere, and to such a degree as to make retrospective analysis impossible. Thus, in a standard libretto by Metastasio he might have to share honors with Zeno, Goldoni, Stampiglia, Rossi and other librettists and Gluck, Ciampi, Galuppi, Cocchi, Jommelli, Latilla, Händel and several more might be pasted together for one and the same opera.

It is easy for us to condemn such a barbarous practice, but condemnation does not explain the cause, and it is the historian's business to find the cause before he condemns, lest he place the blame where it does not belong. A history of the *pasticcio* has yet to be written and until it is written the history of eighteenth century opera can never be made sufficiently clear in some of its most baffling aspects. The task will not be an easy one but it will be a fascinating study in manners and customs, and once written, I believe, we shall find that Peri's bitter-sweet complaint in his "Euridice" preface

"Non dimeno Giulio Caccini (detto Romano) il cui sommo valore è noto al mondo, fece l'arie d'Euridice, & alcune del Pastor . . . ., [etc] E questo, perchè *dovevano esser cantate da persone dependenti da lui*, le quali Arie si leggono nella sua composta . . ."

leads in a fairly straight direction and on a gradually broadening path to the foot-note of sweeping condemnation in Goldoni's Memoires (I quote from the French ed. of 1787, v. 3, p. 363):

"Les opéra-comiques de M. Goldoni ont parcouru plusieurs endroits de l'Italie. L'on y a fait par-tout des changements au gré des acteurs & des compositeurs de musique. Les imprimeurs les ont pris où ils ont pu les trouver, & il en a très-peu qui ressemblent aux originaux."

If Ciampi's "Bertoldo, Bertoldino e Cacasenno" is conspicuous in the history of the Italian pasticcio, it also holds a prominent place in the history of that peculiarly French type of pasticcio, namely the *parodie* and therewith becomes closely connected with the formative period of *opéra-comique*.

The history of serious, what an English speaking public delights in labelling "grand" French opera, cannot exactly be called fascinating. The evolutional route is too straight and the subservience to the ballet too obvious. Quite different the evolution of French *opéra-comique* (and comic opera) than which there is no more fascinating chapter in the history of music, fascinating because it developed so intermittently by way of curious obstacles, inoculations and odd evolutional phases. To go into details here cannot be my purpose. It will be sufficient to recall to the reader's mind just a few of the points of interest that make up the historical landscape. Thus he will remember how Molière at the "Comédie française" came pretty near finding his way from "Comédies-ballets" to "comédies-opéras", how Lully, jealous of the privileges of the Académie royale de Musique, interfered and how thus French opéra-comique received a first check. Then the Comédiens Italiens for the first time lost their opportunity, and instead of profiting by Molière's formative suggestions, they ran more and more to Harlequinades and burlesques with a strong leaning towards *real* "parodies en vaudevilles" (Font), filled with a curious mixture of vaudevilles, parodies, airs from "grand"-operas of Lully and others, and airs made to order. They were suppressed in 1697 on account of the "saleté" of their productions. Enters after a series of complications, "Le Théâtre de la Foire", with the ludicrous historical *écriteaux* episode. In his "Histoire du Théatre de l'Opéra comique", Paris, 1769 (t. I., p. 5—7) Desboulmiers has so successfully and neatly described the share of the "Théâtre de la Foire" in the subsequent development, that it will be better to quote than to *parody* him. He says:

"... je me contenterai de dire que le Théatre de la Foire a commencé par des farces que les danseurs de corde mêlaient à leurs exercises, ainsi que le pratiquent encore Nicolet & les autres qui, avec plus de goût & d'intelligence, viendraient à bout de la ressusciter. On joua ensuite des fragments de vieilles pièces italiennes au grand mécontement des Comédiens Français qui firent défendre aux Forains de donner aucune Comédie par dialogue ni par monologue: ceux-ci eurent recours aux écriteaux que chaque acteur présentait d'abord aux yeux des spectateurs; mais comme la grosseur qu'il fallait nécessairement donner aux caractères, les rendait embarrassans sur la scène, ont prit le parti de les faire descendre du ceintre. L'orquestre jouait l'air, & le spectateur chantait lui-même les couplets qui étaient présentés. Les acteurs imaginèrent avec raison qu'ils acquéreraient plus de grace, chantés par eux mêmes; ils traitèrent avec l'Opéra [l'Académie royale de musique] qui, en vertu de ses privileges, leur accorda la permission de chanter. Le Sage, Fuzelier & d'Orneval composèrent aussitôt des pieces purement en vaudevilles, & le spectacle prit de ce moment le nom d'Opéra comique. On mêle peu-à pres de la prose ou des vers avec les couplets pour mieux les lier ensemble ou pour se dis-

penser d'en faire de trop commens; car alors il n'en était pas ainsi qu'à présent, on pensait qu'il était nécessaire de mettre dans chaque de l'esprit ou du sentiment. Telles furent toujours les pièces de l'Opéra comique, jusqu'à ce qu'il ait succombé sous l'effort de ses ennemis, après en avoir toujour été persécuté."

The last sentence refers to Monnet's reformatory but ill-fated management, 1743—1745. He was too successful for the Comédie Française, ever watchful of her own prerogatives and interests. The Comédie obtained an injunction against the Théâtre de la Foire to the effect that the spoken work in whatever form was there forbidden. This forced the management and its playwright collaborators, principally Favart, to fall back in 1744 and 1745 on the older form of "comédie toute en vaudevilles" and finally, though the manager of the Académie de musique used his influence to save the undertaking with Favart as accredited playwright and *regisseur*, it was suppressed in 1745.

Parfaict took his preface almost verbatim from the preface of Le Sage & d'Orneval's famous libretto collection "Le Théâtre de la Foire, ou l'Opéra-Comique", 1737, and a foot-note to the first *écriteaux* libretto tells us how the amusing subterfuge was accomplished:

"Les écriteaux étoient une espèce de cartouche de toile roulée sur un bâton, & dans lequel était écrit en gros caractère le couplet, avec le nom du personnage qui aurait dû le chanter. L'ecriteau descendoit du ceintre, & étoit porté par deux enfans habillez en amours, qui le tenoient en support. Les enfans suspendus en l'air par le moyen des contrepoids, dérouloient l'écriteau; l'orchestre joüoit aussitôt l'air du couplet, & donnoit le ton aux spectateurs, qui chantoient eux-mêmes ce qu'ils voyoient écrit, pendant que les acteurs y accommodoient leurs gestes."

Le Sage and d'Orneval's collection is arranged chronologically, so that it is easy to study the structural and other developments of the librettos. They themselves have divided this development into three stages, by first giving, as they put it, "trois par écriteaux", then "celles qui sont en purs vaudevilles chantez par les acteurs & enfin les pièces qui sont mêlées de prose". For chronological reasons two men did not receive in the "Théâtre de la Foire" collection of 1737 the credit which is due to them historically as the heirs and successors of Le Sage, Fuzelier and d'Orneval. The one was Pannard, who brought a little more morality into the plays—and that had become quite necessary—the other, young Favart, whose refined esprit became necessary to keep the whole genre from degeneration. What went without saying in Le Sage and d'Orneval's time, at least requires an explanatory hint in our own and that is, that many of the works performed at the Théâtres Forains were *bona fide* parodies not merely of the plays given at the Comédie Française, but of the operas and ballets at the Académie royale de musique. Thus, for instance, Favart's "Harmonide" 1739, (one act in vaudevilles varied with prose dialogue) is a parodie of Royer's heroic ballet Zaide, and Favart, Laujon and Parvi's "Thésée" (1745, one act entirely "en vaudevilles") a parody of Lully's opera Thésée which had just been revived. As to the music, for a long time Gilliers was the accredited composer and arranger of the company, whose duty it was to arrange and instrumentate the vaudevilles, to compose the ballet airs not only, but generally also the last vaudeville, a function in which no less a master than Rameau at times participated, who indeed at one time was the conductor!

In the meantime (since 1716) the Comédiens Italiens had again appeared on the plan. We possess an excellent collection of their repertory in the

"Nouveau Théâtre Italien", 1753, (a pendant to Gherardi's collection of the old Comédiens Italiens), and the preface to the first volume contains a fairly satisfactory historical survey of the new company's accomplishments. Then, we are told, they at first performed only Italian pieces in Italian, but, as might have been expected, the public gradually ceased to encourage the undertaking exactly for this reason. To regain their patronage the Comédiens adopted the plan of distributing the argument of the plots together with the cast. This plan they followed up with "le canevas italien & français" scene by scene so that "il n'y manquoit que la forme du dialogue", and then by the complete comedies of which the French translations were printed facing the original Italian, a practice, by the way, necessarily en vogue wherever Italian operas were or are sung in languages other than that of the audience. At last, having learned the French language, the Comédiens italiens began to add performances in French, either translations of Italian works or French works written for them. Not being able to subsist on pure comedy and not being allowed to compete with the Comédie française and much less with the Académie royale de musique, quite automatically the Comédiens italiens were forced to intersperse their comedies with ballet divertissements and the inevitable vaudevilles, but quite noticeably towards 1750 the musical features become less prominent. Even with these musical admixtures, their comedies would not have kept the Comédiens italiens above water and they were even prudent enough to lay special stress on parodies with or without music. Says the "Calendrier des théatres", 1751:

"L'usage où l'on était autrefois de faire les parodies de toutes les tragédies ou des opéras nouveaux était encore pour eux d'une grande ressource: le public qui avait versé des larmes à *Ines de Castro* venait en foule les essuyer chez *Agnes de Chaillot*, et l'on venait rire au *Mauvais ménage* de ce qu'on avait pleuré chez *Hérode et Mariannine*."

After all, the parodies were only more or less clever arrangements and travesties without much opportunity for composers of operatic talent to do original work, therefore, sterile so far as the art-form of opera is concerned and the comédies en vaudevilles, either entirely so or in prose mixed with such, were but a species of *ballad opera*. Consequently, though perhaps they were cleverer and more developed than the English ballad operas, their possibilities would very soon have been exhausted after so many years of inbreeding. However, it is futile to discuss what might have happened. The fact is that the somewhat barren field was irrigated from a different source and it is therefore impossible to separate this influx of fresh suggestions from the problem. On October 4, 1746 the Comédie italienne produced Pergolesi's "La Serva Padrona", of course in Italian, the reception, though warm, was not such as to encourage the Comédiens to familiarise Paris with a genre of which the city was just as ignorant as of serious Italian opera. The novelty wore off without causing much comment and it was not until Grimm's "Lettre sur Omphale" on the revival of Destouches' Omphale 1752 at the Académie that the clouds of esthetic discussion began to gather on the musical horizon of Paris. The storm broke when the Académie engaged Bambini's *opera buffa* troupe for performance of comic Italian operas as intermèdes or after-pieces. Strange to say, now the very same "Serva padrona" with which Bambini opened his season on August 1, 1752 and which in 1746 had caused no excitement whatever, led to the famous *Guerre*

des Bouffons with its avalanche of pamphlets written either for Italian against French music or for French music against Italian and the fury of excitement had not quite spent itself when the Bouffons found it advisable to quit Paris in March 1754.

Font has neatly summed up (p. 263 of his book on Favart) the results of this storm in a tea pot by saying:

"Elle avait jeté une semence qui allait germer dans un sol bien preparé à la recevoir; le fruit devait être une renaissance qui transfigure le genre de la comédie musicale et créa l'opéra comique. Cette rénovation se fit par degrés, d'abord on traduisit en français les intermèdes italiens, puis on imita leur musique, enfin, on rivalisa avec l'étranger par des qualités originales et françaises."

And speaking of Favart's share in this development, Font states that he started out on March 6, 1753 with a translation of Doletti's "Giocatore" then, on August 14, 1754, he tried Bauran's translation of "La Serva padrona" on a public which by this time was in the midst of the ludicrous esthetic battle. "On avait", says he, "une nouvelle preuve que la langue française pouvait se marier aux chants italiens". Be this as it may, Favart finally got away from mere translations and, continues Font (p. 265):

"D'abord il employa la musique de tel d'entre eux à des paroles nouvelles et pour une comédie originale: telle est "*Ninette à la cour ou Le Caprice amoureux*. . . puis il cessa de leurs emprunter des airs, chargea des musiciens d'en composer dans le goût italien, et mêla aux ariettes à l'italienne les meilleurs de vaudevilles: dans ce genre est écrite la petite pièce d'"*Annette et Lubin*", melée d'ariettes et de vaudevilles (5 février 1762)."

From this last quotation it becomes quite clear that Favart was not an innovator nor even capable of grasping the point at issue without compromises between the inevitably new and the inevitably antiquated. Favart, at his best, was an opportunist and Dauvergne and Vadé whom Monnet in 1753 engaged to compose and write "Les trocqueurs" in French (though still with due respect for their Italian models) were far in advance of him as fathers of the French opéra-comique. This Font neither affirms nor denies but at least he is impartial enough to attribute Favart's "Ninette à la cour" to "ces curieuses pièces de transition."

On the other hand Petit de Julleville in the appendix "La comédie-vaudeville ou opéra-comique" to the vast "Histoire de la langue et de la littérature française" (v. 6) exaggerates considerably if he calls Favart

"le premier, qui mêle aux vaudevilles des ariettes parodiées, c'est-à-dire des airs nouveaux empruntés aux pièces italiennes."

but we may gladly accept his authoritative estimate that

"Le modèle du genre est *le Caprice amoureux* ou *Ninette à la cour*: le ton s'y élève, l'esprit abonde avec la satire piquante de la cour, et une aimable fantaisie, et les couplets légers et frèttillants."

With this estimate and with Font's "tel d'entre eux" we are brought back again to Ciampi, who perhaps was not gifted enough to compose a master-piece himself but who at least was destined to stimulate the writing of a literary master-piece. However, before it is shown just how he stood sponsor to Favart, it is necessary to gain the proper distance from that double-headed term *parodie* so often used in these pages.

Though a fine line of distinction divides the two, we, of this age, ordi-

narily treat *parody* and *travesty* as equivalents and for all ordinary purposes we are justified in so doing. At any rate we would not hesitate to accept the definition of "La Grande Encyclopédie":

Parodie. Imitation burlesque d'une œuvre sérieuse".

Not so simple and not so emphatic about the burlesque characteristics is the definition in Didérot's Encyclopédie (1774):

"On peut réduire toutes les espèces de parodies à deux espèces générales, l'une qu'on peut appeller *parodie simple & narrative*; l'autre *parodie dramatique*. . . Quant à la manière de *parodier*, il faut que l'imitation soit fidèle, la plaisanterie bonne, vive & courte, & l'on y doit éviter l'esprit d'aigreur, la bassesse d'expression & l'obscenité."

Of musicsl parodies not a word in Didérot, and yet the operatic woods were full of them in his time, before his time, and ever after. Still, the musical parodies which most readily come to one's mind, generally were or are parodies in the sense of burlesque imitations of both the text and the music of an opera and such reminiscences would lead us widely astray should we apply them to the musical parodies of Favart's time. Undoubtedly most of the parodies given at the Théatre de la Foire and at the Comédie italienne were burlesque imitations of serious works but they generally were *real* parodies only with reference to their texts. In other words, it was not so customary, as the term parodie would lead us to suspect, to also make a travesty of the music. Very much more often than not, the original music was transplanted more or less notatim into the parody of the text without an attempt to imitate, for instance, Lully's musical characteristics and mannerisms in a burlesque manner. It is for this reason that I have called the term *parodie* a double headed term. To-day it is generally used, if applied to music, in the strict sense of burlesque imitation, but in Favart's time it was generally used in a totally different sense, indeed, *without* burlesque tendencies, in a merely derived sense as defined in the "Nouveau Larousse".

"*Parodier un air.* Composer sur cet air des paroles autres que les paroles connues".

and in this sense the term is still used in France side by side with the other original sense, thus occasionally causing confusion in a foreigner's mind.

Pointed as is the definition in the Nouveau Larousse it lacks all the esthetic and historical suggestiveness and surprising inclusiveness of older definitions. For instance of that in Framery, Ginguené and de Momigny's "Encyclopédie méthodique", Paris, 1818:

"*Parodier.* C'est faire des paroles sur un air donné, ou sur un morceau de musique quel qu'il soit. La parodie demande un poëte qui sente bien la musique, ou qui soit guidé par un musicien.

Il faut de la flexibilité dans le talent du poëte qui parodie, ce qui tient à une abondance d'idées et de mots dont il peut disposer à son gré.

On devroit avoir un certain nombre de poëtes distingués pour cet emploi, qui, comme l'a très-bien dit le célèbre Grétry, seroient d'une très grande utilité pour embellir de l'expression de la poésie les meilleurs compositions instrumentales qui peuvent se prêter à ce perfectionnement. La parodie serviroit à les faire comprendre à ceux auxquels il faut une traduction, dans leur langue, pour connoître la vraie expression d'un morceau de musique. (De Momigny.)"

Equally interesting is Castil-Blaze's attitude towards the practice of parody. He says in his "Del 'opéra en France", 1820 in the chapter "Des traductions, parodies et centons" (The latter the equivalent of pasticcios):

"Parodier, c'est ajuster au chant de nouvelles paroles dont le sens n'a souvent pas le moindre rapport avec celles qu'il avait d'abord; il suffit que le parodiste se conforme au caractère des morceaux de musique, & s'appliquer surtout à calquer son dessin sur celui du musicien, pour qu'il y ait une parfaite concordance dans les images."

Castil-Blaze adds some really keen esthetic remarks on the practice and then plunges against the parodies into a propaganda for translations. Of course, being responsible for translations (?) of operas by Mozart, Rossini and others, he is argueing for himself and, needless to say, carries his point to his own satifaction, but it is quite significant that a Frenchman should find it necessary to champion the cause of translations, significant, because to this day France prefers to limit herself more or less to the French operatic repertory rather than to build up, after the German fashion, a wide cosmopolitan repertory by way of translations.

Both De Momigny and Castil-Blaze expressed their views of *parodies* at a time when this genre had become less and less of an esthetic actuality. Quite different at the time of the "Guerre des Bouffons". Then the genre, already indispensable to theatrical life, seemed to open itself to future possibilities full of esthetic vitality and educational values, such as De Momigny alludes to in the definition just quoted. But exactly because the genre was then or had become a problematic actuality, it is not surprising that about 1750 the partisans of parody were carried away by its assumed possibilities as a characteristically French contribution to the esthetics of opera not only, but of music in general. Of course, Rousseau with his bull-headed contention in the "Lettre sur la musique françoise", 1753 that

"Les François n'ont point de musique et n'en peuvent avoir; ou que si jamais ils en ont une, ce sera tant pis pour eux"

far from showing the optimism of the parodists attacks them savagely in the foot-note that closes his "Lettre":

"Je n'appelle pas avoir une musique que d'emprunter celle d'une autre langue pour tâcher de l'appliquer à la sienne, & j'aimerois mieux que nous gardassions notre maussade & ridicule chant, que d'associer encore plus ridiculement la mélodie italienne à la langue françoise. Ce dégoutant assemblage, qui peut-être fera desormais l'étude de nos musiciens, est trop monstrueux pour être admis & le caractère de notre langue ne s'y prêtera jamais."

Undoubtedly Rousseau's position would have been unassailable if the problem merely turned on the issue whether or not the parody with its mixture of heterogenous elements could be esthetically as satisfactory as Italian music set to Italian texts, but that was not the problem and others saw more clearly where Rousseau, blinded by his preconceived theories against French music, was fighting wind-mills. As I see it, what really interested those who gave differentiating thought to the matter was the same question that interested Castil-Blaze, namely: is it more satisfactory to produce an opera written in a foreign tongue in a more or less literal translation which only rarely will preserve the racial or national flavor and the poetic charm of the original, or is it more satisfactory to use a parody, *i. e.* a text which, while expressing the sentiments of the music faithfully, is written anew

around the music in a language whose spirit and characteristics will immediately appeal to the audience?

Seen in this light, the problem of parody is by no means disposed of by ill-tempered or hasty epithets like monstrosity, hybrid-form etc, and these epithets gain force only from the fact that the parodists, not having their problem quite in hand or being unduly and irresistibly under the influences of the tendencies of their time, undermined the esthetic possibilities of pure *parodie* by an adulteration with the esthetic impossibilities of *pasticcio*, as will presently be seen in the case of "Ninette à la cour". For us it is easy to see the source of their error but it should be kept in mind that they had grown up with the *comédies en vaudevilles*, a genre which, in the last analysis, just like that of the ballad opera, is a species of pasticcio and it is but logical that they could not of a sudden outgrow the genre.

How differently some of Rousseau's contemporaries felt from him on the subject of parody cannot be better illustrated than by the article on "Ninette à la cour" in Parfaict's "Dictionaire des théatres de Paris", 1756 (t. 7, p. 425—42):

"C'est une nouveauté véritablement digne de ce titre qu'on prodigue tous les jours à des ouvrages dont la forme même n'est pas nouvelle. Si l'auteur du grossier *Bertolde de l'Opéra* [Goldoni!] avoit eu plus de délicatesse, il auroit imaginé quelque chose d'approchant de *Ninette à la cour*; si Pergolesi vivoit encore, il feroit exprès de la musique sur des paroles Françoises plus dignes de l'exercer que les paroles italiennes de *la Serva padrona*, & ne soffriroit pas qu'elles fussent deshonorées par de la musique bien inférieure à la sienne & qui ennuyeroit souvent, si elle n'étoit dans la bouche de Madame Favart & du Sieur Rochard ...

A l'égard de la manière dont *le Caprice Amoureux* est représenté, ce Molière, ce juge sévère & attentif, à qui le défaut de vérité déplaisoit autant dans les acteurs que dans les auteurs de son temps — ne trouveroit pas *Ninette* indigne de ses éloges.

De tous ceux qu'a obtenus dans cette occassion-ci M. Favart, le plus flatteur pour lui-même & pour notre nation, c'est celui qu'on n'a pû lui refuser d'avoir prouvé que la musique italienne peut s'allier à des paroles Françoises, puis qu'il a réussi à allier des paroles françoises, aussi ingénieusement que naturellement écrites, avec de la musique italienne. Il résulte de là que les sons n'ayent point de patrie, & l'idiome faisant la seule distinction réelle entre les deux musiques, celle de musique françoise & de musique italienne tombe absoluement, & que quand même on voudroit supposer plus de talens aux compositeurs italiens qu'aux nôtres, supposition de la verité de laquelle nous sommes bien éloignés de convenir, rien n'empêcheroit que l'émolution de nos musiciens ne nous mit en état dans peu d'années, d'enlever la palme aux Italiens en ce genre, comme en presque tous les autres."

Favart's "Le Caprice amoureux ou Ninette à la cour" was not the first parody which Ciampi's "Bertholdo in corte" brought to life at Paris. His opera with the interpolation of *ariettes* by other masters, as was said at the beginning of this study, was first performed at the Académie royale de musique in 1753. Parfaict, stating that it was given as after-piece to Rousseau's "Le Devin du village", dates the performance November 22, 1753, but Durey de Noinville, it will be remembered, has November 9 and our modern historians still disagree on the exact date, Chouquet siding with Parfaict and Castil-Blaze with Durey de Noinville. However, all sources agree that the opera scored an emphatic success and that it was largely instrumental in keeping the *Bouffons* at Paris until Easter 1754.

Just previous to their departure appeared at the Opéra-comiqué (the Théatre de la Foire):

"Bertholde à la ville. Opera-comique, en un acte. Représenté pour la première fois sur le Théatre de la Foire S. Germain le 9 mars 1754."

These data are taken from the anonymous libretto (55 p.) as published by the widow Duchesne in 1766 with the "Airs de Bertholde" on p. 31—55 of the libretto. The score, as published by De la Chevardière without date (1 p. l., 39 p.) adds no further clue. Indeed it omits the date of performance, and on this as on the authorship of the libretto the authorities disagree. Parfaict, for instance, says "par Messieurs * * * * * * Vadé, Anseaume & Hautemer, représenté le samedi 9 mars 1754" and adds "Paris Duchesne". (Since the 7th vol. of his "Dictionnaire" was published in 1756, clearly the libretto mentioned by him is much earlier than that at the Library of Congress.) Clement et de Laporte in their "Anecdotiques dramatiques" 1775 agree with Parfaict as to the year of performance but do not specify the date and mention "l'abbé de Lattaignan & Anseaume, & le M. de S. pour les ariettes" as the literary resp. the musical authors. De Léris in his "Dictionnaire portatif des Théatres" also names de Lattaignan and Anseaume as authors and the marquis Lasalle d'Offemont (the M. de S. of Cl. & de Lap.) but he dates the first performance as March 8, 1754. If we turn to modern books of reference, we find *inter alia* that Clément & Larousse's opera dictionary attributes the text to Anseaume alone, whereas Wotquenne in the Brussels catalogue (I, 382) follows de Léris resp. Clément and de la Porte, but both authorities fix the date of first performance as March 9, 1754. It is therefore presumably safe to accept this date, and unsafe to attribute the text definitely either to Anseaume alone or to the teams de Lattaignan and Anseaume, resp. Vadé, Anseaume and Hautemer. By a more satisfactory consensus of opinion the marquis La Salle d'Offemont is credited with the arrangement of the music for this, it seems, only slightly successful first French parody of Ciampi's once so popular opera and those interested in the career of this titled amateur will find half a column under Lasalle d'Offemont (1734—1818) in Fétis.

Of "Bertoldo, Bertoldino e Cacasenno" nothing was left in this parody except the essence of the plot and the whole is carried on by only four characters:

Bertholde, paysan des environs de Paris.
M. Dorimon, traitant,
Mlle. Catin,
Lisette, jeune paysanne.

Of course, Dorimon has designs on Lisette, who innocently accepts his invitation to reside at his hôtel on condition that Bertholde, her sweetheart, be made secretary to Dorimon. In as much as Dorimon is made to believe that Bertholde is her brother, he accedes to this ludicrous stipulation, but the trio has not figured on Mlle. Catin. The result of it all is, that Lisette turns in disgust from Dorimon and Mlle. Catin, wounded in her pride as mistress, casts Dorimon out of her sphere of interest, quite satisfied that at least half a dozen noblemen will be only too glad to take Dorimon's place.

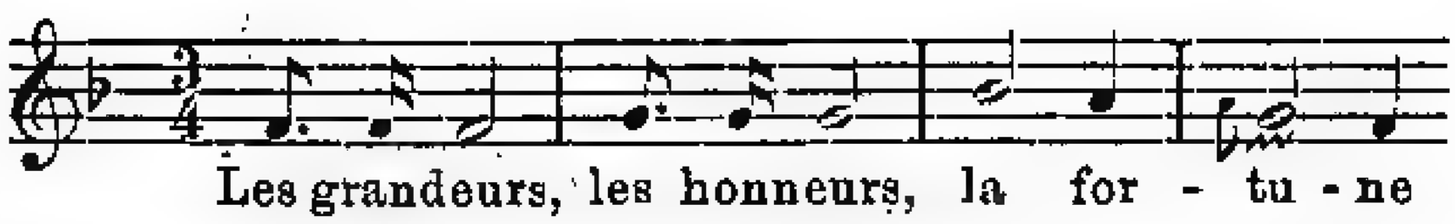
This harmless yet not too insipid story is constructed on the lines of the older *comédie toute en vaudevilles*, that is, the dialogue is not spoken but carried on by means of the music of vaudevilles and it is easily

seen how this procedure by the incongruity of airs and words and the resulting associations in the mind of the audience could be made quite witty. For instance, Mlle. Catin in her rage sings to the air "L'amour n'est pas un jeu" some lines which end

"Vous le savez, pour une actrice,
Changement n'est qu'un jeu."

It goes without saying that the vaudevilles were not used merely for the argumentative part of the libretto but also for the lyrical and, in addition, this contained six Ariettes[1]). Lasalle d'Offemont's share in the parody therefore was twofold, first, he had to select a sufficient number of familiar *vaudevilles* called *airs* and to arrange their accompaniment and secondly to select and arrange the music of suitable arias (*ariettes*) from popular operas.

Just how he did this and how, in fact, a *comédie toute en vaudevilles* looked, will best be understood from a first line resp. thematic analysis of his operatic trifle. The words in italics represent the titles of the vaudevilles. To the musical themes has been added the source of selection, which is not given in the libretto or in the score but has been traced for the Brussels Catalogue by Mr. Wotquenne. His statement, however, that the parody contains "sept morceaux" is slightly misleading. At any rate the libretto contains only six ariettes and Wotquenne's fifth "Les grandeurs, les honneurs-Adapté sur le menuet d'Exaudet" while appearing in the printed score as



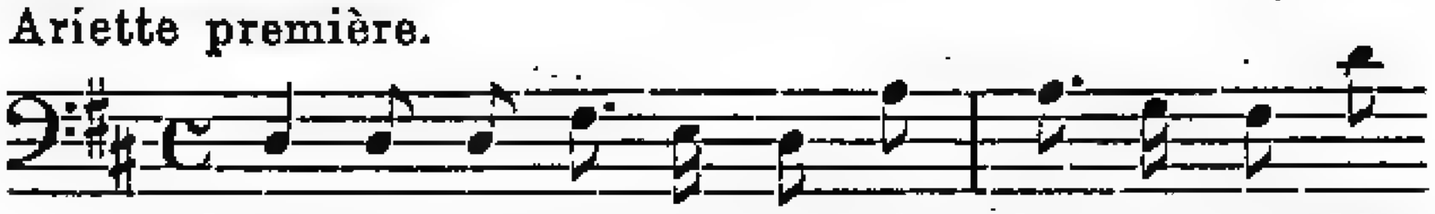
figures in the libretto not as an ariette, but as the vaudeville "Nous sommes précepteurs d'amour".

Bertholde à la ville.

Air.

Scene 1. *Rossignol, ton chant est beau:* Morbleu que voilà que c'est beau.
Du haut en bas: Qu'on est heureux.
Hélas! la pauvre fille: Ah, ma pauvre Lisette.
Pelsambleu Monsieur le curé: Eh oui dà Monsieur le Galant.
2. *Mon père aussi ma mère:* Mais j'apperçois Lisette.
Non, non Colette n'est point trompeuse: Non, non, Lisette n'est pas légère.
De la coupe enchantée: Quand tu me fis de si tendres promesses.

Ariette première.

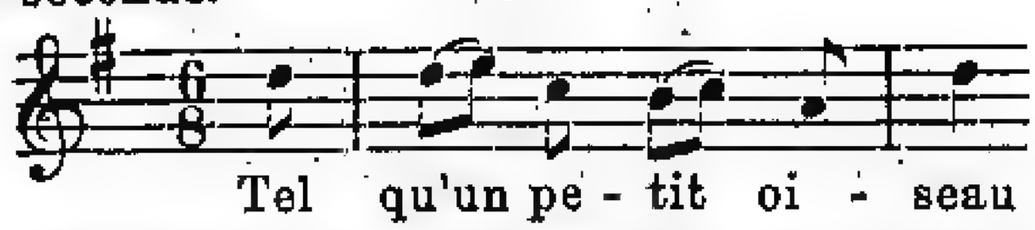


(= "Quando s'incontrano", Ciampi's B., B. e C.)

Si des galans de la ville: Des beaux messieurs de la ville.
Ton petit minois sans défaut: Ma chère enfant, la clef des cœurs.
Des sabotiers italiens: Ne suis-je donc pas fille d'honneur?

1) It may be mentioned that Rousseau in his "Lettre" waxes quite sarcastic over the custom of dubbing *vaudevilles* "Airs" and real "Airs" (Arias) *ariettes*.

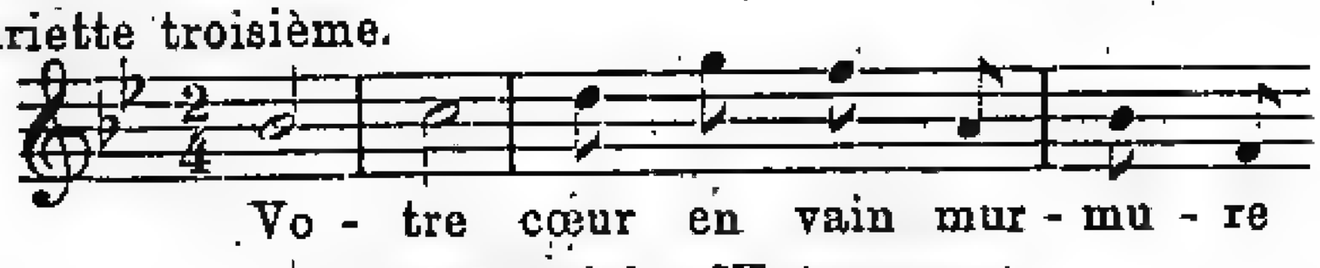
Ariette seconde.



(= Amore è fatto come un uccellatore, from Cocchi's La Mascherata.)

Des fraises: Jure donc que l'on rompra.
3. *N'y a pas de mal à çà:* Ah le téméraire.
Laire là, laire lanlaire: Quoi c'est ton frère mon enfant?
Des biletts doux: Pour Secretaire je le prends.
Dans le fond d'une écurée: Plutôt, si c'est votre envie.
Ma raison s'en va beau train: Soit, par ce moyen.
Pour la baronne: Avec mon frère j'y peux rester avec plaisir.
Paris est au Roi: Mon cher en ce cas.
4. *Ah qu'il y va gaiment:* Pour son rival il est galant.
C'est une excuse: De le tromper, j'ai du regret.
5. *Ton humeur est Catherine:* Parlez donc, Mademoiselle.
Du cap de Bonne-Espérance: Ma fureur est sans égale.
Sans le savoir: Faites-vous donc au moins connoître.
Menuet de Grandval: Voyez-vous la sainte mitouche.
(This was used as early as 1716 in the so-called opéra-comique of "Arlequin traitant".)
Mariez, mariez-moi: Je n'ai point l'esprit jaloux.
On n'aime point dans nos forêts: Moi me marier! Ah vraiment.
Vous m'entendez bien: Comment, les filles parmi vous.
Est-ce que ça ce demande: D'un engagement sérieux nous évitons la gêne.
Nous jouissons dans nos hameaux: Pour sortir de l'obscurité.

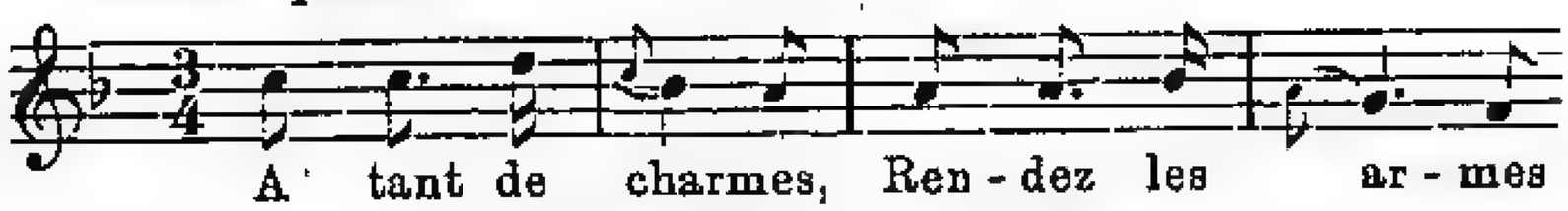
Ariette troisième.



(not found by Wotquenne.)

Allez, Lison, ne craignez rien: Je reconnois votre candeur.
6. *De l'amour tout subit les loix:* Que de gens on voit à Paris.
Nous autres bons villageois: Je puis donc en liberté.
Ah mon Dieu que de jolies filles: Mais qu'elle est cette jolie femme.
Madame, en vérité: Votre habit est du dernier beau.
Comm' 'là qu'est fait: Monsieur sans paroître incivile.
Tout roule aujourd'hui dans le monde: C'est que j'ai vu certaine Belle.
7. *Jupin de grand matin:* Mon frère, dès ce jour.
Entre l'amour et la raison: Il se déclare mon amant.
Petits moutons gardez la plaine: Est-ce pas interêt qu'on aime.
Je me ris de qui fait le brave: Si l'on m'aimoit, comme on vous aime.
Non je ne serai pas: Lison vous me fuyez.
8. *Babet, que t'es gentille:* Oui, je t'offre ma main.
Ah, Phaeton: Ah Dorimon, est-il possible.

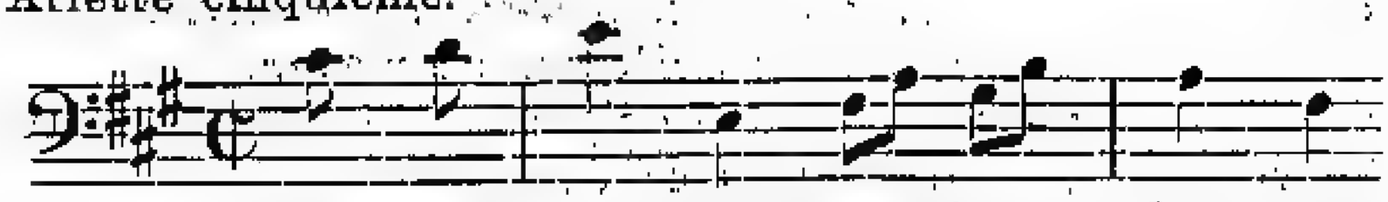
Ariette quatrième.



(not found by Wotquenne.)

La fontaine de jouvence: Les beaux sentiments qu'elle étale.
Je n'saurois: Oui, c'est vous seule que j'aime.
Les filles de Montpellier: Et toi, mon cher écuyer.
Nous sommes précepteurs d'amour: Les grandeurs, Les honneurs, La fortune (See above).
Vous qui vous moequex par vos ris: Osez à mes yeux la prier.
De la bisogne: Allons donc mon bel écuyer.
Laire là, laire lanlaire: Je ferois volontiers cela.
J'entends, le souper qui m'attend: Comment? Demandez à Lisette.
Ma raison s'en va beau train: Ton amant! ah qu'as-tu dit?

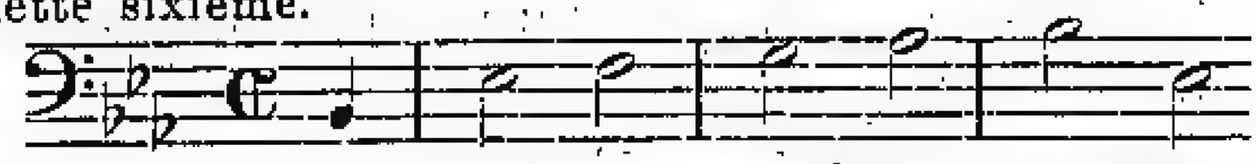
Ariette cinquième.



Dieux! quel paix de ma ten - dres - se
(= Maledetti quanti siete, from Ciampi's B., B. e C.)

L'amour n'est pas un jeu: Hé, bien donc, Monsieur Dorimon.
Bouchez, Najades: L'un d'un côté, l'autre de l'autre.

Ariette sixième.



Le ciel va rendre à mes vœux
(= A riveder ritorno, from Ciampi's B., B. e B.)

Decidedly more developed, more pretentious and in every respect more important was Favart's parody, commonly known since early times as "Ninette à la cour". But this is really a sub-title, an alternative title, as appears conclusively from Clement et de Laporte, Parfaict and other contemporary sources. The real title appears on the title page of the libretto with cast by Duchesne of Paris in 1759 (86 p. in the Library of Congress):

"Le caprice amoureux ou Ninette à la cour, comédie en deux actes, mêlée d'ariettes, parodiées de Bertolde à la cour par Monsieur Favart. Représentée pour la première fois par les Comédiens italiens ordinaires du Roi, le mercredi 12 mars 1756 et ci-devant en trois actes le 12 fevrier 1755. Nouvelle édition corrigée & conforme à la représentation."

Besides containing the correct title, the libretto gives practically all the chronological, etc. data that one cares to have. A copy of the original three act version has not come to my notice but at least I can refer those interested to Parfaict's statement in 1756 that a libretto of the three act version had been published at Paris by Delormel & Prault fils and Parfaict's enthusiastic review of "Ninette à la cour" quoted above serves the purpose sufficiently of showing with what delight Favart's exceedingly clever parody had been acclaimed upon its appearance at the Comédie italienne. Yet Favart reduced the piece from three to two acts and the current theory, not shared by me, is, that he felt the comedy to be too long.

As will be seen, Ciampi's music was allowed to grace Favart's, Ninette only to an almost negligible degree. Quite different Goldoni's text. Favart parodied it as closely as one possibly could without furnishing a translation. The term which one so often meets on German librettos "frei bearbeitet" would here be fully applicable, indeed so much so that a synopsis of Favart's

plot becomes unnecessary. This will appear without further proof by quoting the list of characters with the cast of 1756:

Astolphe, roi de Lombardie	M. Rochard.
Fabrice, confident d'Astolphe	M. Desbrosses.
Emilie, comtesse, amante d'Astolphe . .	Mlle. Catinon.
Ninette, villageoise	Mme. Favart.
Colas, villageois	M. Chanville.
Dorine, Suivantes	Mlle. Astrandi.
Clarice, »	Mlle. Desglands.

Obviously all the essential characters in Goldoni's libretto, at least so far as they deal with Menghina's and Bertoldino's career at court, are here represented. Not only this, but Favart parodied closely the construction of the plot and he did not forget to utilize that farcical scene in Goldoni where the ever serviceable trick of extinguishing the candles serves to introduce a number of (easily imagined) ludicrous *qui pro quos*. However, in my opinion, Favart has turned here the harmless though frank drollery of Goldoni into a scene which would to-day hurt the sensibilities of many. Ninette extinguishes the candles, pushes the neglected countess Emilie towards her faithless lover Astolphe who, believing her to be his intended prey Ninette, makes violent love to her, a proceeding which Ninette encourages by guiding him on over the shoulders of Emilie. Nothing new in opera, of course, and perhaps very funny, but somewhat disgusting because Emilie is made a tool and an object of charity in a manner mortifying to every refined and faithful woman. Ninette relights the candles, she and Colas fairly burst of laughter, Astolphe changes from disappointed rage to an unconvincingly sudden repentance and the hapless Emilie, as faithful women so often do in mediocre French comedies and comedies in the French taste, by order of the playwright meekly subdues her pride and practically accepts Astolphe out of the hands of Ninette as if a lover had a perfect right to maltreat his bride in whatsoever manner he pleases. This Font in his book on Favart calls a "situation plaisante" and he brushes aside all objection with the glib remark "Astolphe, en homme d'esprit, obtient son pardon d'Emilie".

Still, I suppose, such things should be interpreted historically or racially and there can be no doubt that "Ninette à la cour" aside from such matters of racial or changed taste is a very clever piece of play writing and fully deserves its literary reputation. Certainly Favart's parody is so typically French that it simply could not fail to please the public and presumably very much more so than if, as would have happened in the case of a translation, even a free translation, the peculiarly Italian flavor of Goldoni's original had been preserved. Menghina above all, this naïve and somewhat primitive but shrewd and quick-witted Italian peasant woman has become in Favart's hands a typically *Parisian villageoise*, equally quick-witted but no longer naïve or primitive. Far from it, she has been turned into a very dexterous type of stage coquette and if all ends well, I wonder, if there did not pass through Favart's mind nevertheless those slightly similar interviews between Mme. Favart and the Maréchal de Saxe which form such a sad chapter in the life of the Favart's and which, so Font claims, did not end so happily for the then "Ninette". However, if Gounod's Marguerite is a strikingly French edition of Goethe's Gretchen, not less so Favart's Ninette of Goldoni's Menghina and for exactly the same reasons.

Just how the three act version of "Ninette à la cour" differed from the two act version (title quoted above) only the comparison of the respective librettos could disclose. Unfortunately the Library of Congress does not possess the libretto of the three act version, which appears to be exceedingly rare and whose title perhaps reads as entered in Parfaict:

"*Caprice (le) Amoureux*, ou, Ninette à la cour, comédie françoise au théatre Italien, parodiée de l'intermède Italien intitulé *Bertholde à la cour*, trois actes en vers libres, mêlés d'ariettes, aussi parodiées de celle de cet intermède, & autres représentés au théatre de l'Opéra. Le *Caprice amoureux* est de M. Favart & a été donné pour la première fois le mercredi 12 février 1755. Paris, Delormel & Prault fils."

The same comparison might be made from the score but the three act version is not known to exist in score. Mr. Wotquenne under no. 2025 of the Brussels catalogue is inclined to suspect that such a score was printed. He says:

"n'ayant pu rencontrer un exemplaire de la partition de la parodie en *trois* actes, nous ne pouvons affirmer qu'elle ait été publiée, mais il y a grande apparence que cette question doit être tranchée affirmativement, car l'éditeur Desœur, de Liège, toujours à l'affût des nouveautés du jour, a fait paraître vers 1755 un recueil des airs détachés de Bertholde à la ville [sic] en *trois* actes".

Wotquenne then proceeds to analize the publication. I fear that the eminent Belgian bibliographer will not succeed in proving the existence of the three act *score* in this direction, because the Library of Congress acquired from the Weckerlin collection a publication with Parisian imprint so identical in all other respects with Desoer's that his gives the impression of a pirated edition, or, to put it more mildly, of a mere reprint. The three volumes (44, 42, 44 p.) are bound in with a copy of the "L'année musicale", 1755—1756 and the title page reads:

"Ariettes de Ninette à la cour. Parodie de Bertholde, acte premier [— acte 3ème] A Paris, Aux spectacles et aux adresses ordinaires. Gravé par Melle Vendome."

If one compares this publication, resp. that of Desoeur, with the libretto of the two act version and with the score of the two act version, one is led to believe that the contraction into two acts did not change the body of the dialogue substantially, but was brought about more or less by a mere re-arrangement of the scenes into two instead of three acts and the suppression resp. the *addition* of several ariettes. Of this score the Library of Congress possesses two copies, both alike as to contents, but slightly different bibliographically, in as much as the second lacks the words "Imprimé par Tournelle" on the title page and on its verso contains a very much more extensive catalogue of De la Chevardière's publications, thus proving its later date. The title page of the score reads:

"Ninette à la cour. Parodie de Bertholde à la ville; comédie en deux actes, melés d'ariettes par Mr Favart. Représenté sur le theatre de la Comédie italienne" (Paris, De la Chevardière, [n. d.] Paris 1 p. l., 73, 76 p. fol.)

The title page describes adequately the *genre* of the score. It is indeed a mere comedy with incidental arias (the embryo of *opéra-comique*) and structurally calls for no further comment than that all the arias begin without recitatives. The orchestration, just as that of Lasalle d'Offemont's parody, is not clearly indicated. Nor was this customary in such skeleton or compressed scores, but from occasional hints, at least flutes, horns, and oboes must have been employed in "Ninette à la cour" besides the strings.

Still, these hints are not sufficient for throwing full light on the question of how the Italian originals fared at the hands of the parodists, an interesting question but not within the scope of this essay.

At the end of the libretto of the two act version, 1756 Duchesne printed a "*Table* des ariettes de Ninette à la cour, gravées en quatre [!] parties". Duchesne did not print the music but refers to the engraved score (De la Chevardière's publication?) by a foot-note:

"Les ariettes marquées dans la table par une S, ne se chantent point à la représentation, mais se trouvent gravées dans la musique".

The table is here reprinted, substituting * for the S:

Première partie.

		page
1.	Travaillons de bon courage	2
2.	Fillettes, n'allez jamais seulettes	3
3.	Que le nom de Ninon	4
4.	Oui, je l'aime pour jamais	5
5.	Agité par la fierté	8
6.	Un doux penchant	11
7.	Tout va vous rendre aimable	13
8.	Tu nous perdras, Colas	18
* 9.	En tourbillon, un papillon	23
10.	Ahi, ahi, il m'a fait grand mal	30
11.	Je renonce au village	33
12.	Auroit-on cru cela d'elle	39

Seconde partie.

13.	Ah! quelle gêne	2
14.	Ah! comme me voilà	4
15.	Donnez-moi deux cœurs	6
16.	Viens, espoir enchanteur	9
17.	Dans nos prairies	12
*18.	Au sein des allarmes	15
19.	Le nocher loin du village	20
20.	Maudite race	24
*21.	Qu'il a de gentillesse	28
22.	Une dame vous enflâme	33

Troisième partie.

*23.	Je veux tirer vengeance	2
*24.	Assise sur le bord d'une onde	5
*25.	Non, non, je n'ai peur	9
26.	Où Ninette est-elle?	13
*27.	Quatuor	14
28.	Je sens, par la morguenne	33
29.	La cour n'est qu'un esclavage	38
30.	Ariette oubliée du premier acte (He means: "Je vois du plus beau jour" which should have been printed as the sixth ariette.)	42

Quatrième partie.

31.	Comme la cloche du village	1
32.	Contente je chante	8
33.	Quelle aisance!	10
34.	Ariette de l'echo ["Ce cœur qu'il possède"]	14
35.	Quatuor: Toute mon âme	17

How does this table agree with the "Ariettes de Ninette à la Cour. Parodie de Bertholde. Acte premier [— 3ème]" as printed at Paris and reprinted by Desœur of Liège?

Act I.

page

1. Tra-vaillons, tra-vail - lons de bon cou - ra - ge 2

2. Fil - let-tes fol - let - tes n'al - lés ja mais seu - let-tes 3

3. Que le nom de Ni-non é - cla-te 4

4. Oui je l'ai - me pour ja - mais 5

5. A - gi - té — — — — — — — — — par la fier - té 8

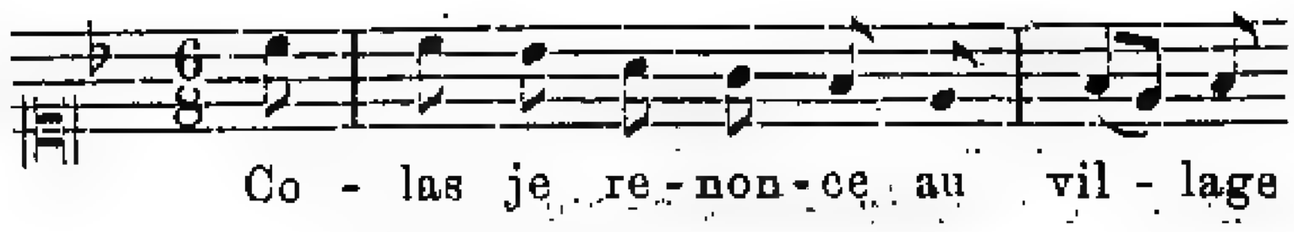
6. Un doux pen-chant m'en - trai - ne 11

7. Tout va vous ren-dre hom mage 13

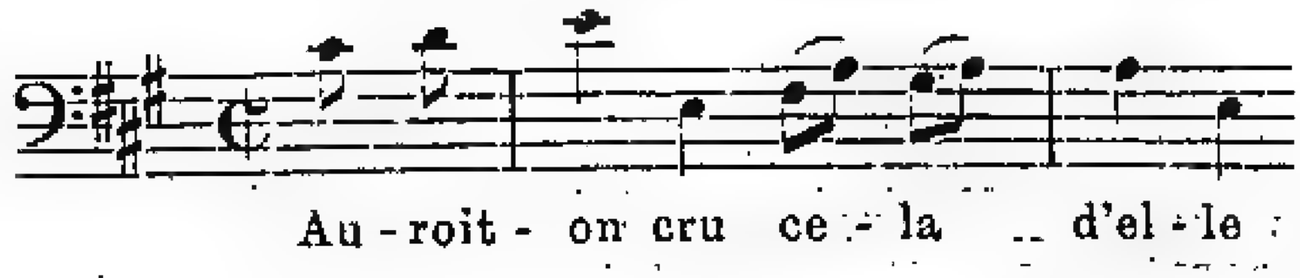
8. Tu nous per - dras Co - las ne sou - fle pas 18

*9. En tour-bil - lon un pa - pil - lon 23

10. Ahi Ahi il m'a fait grand mal 30

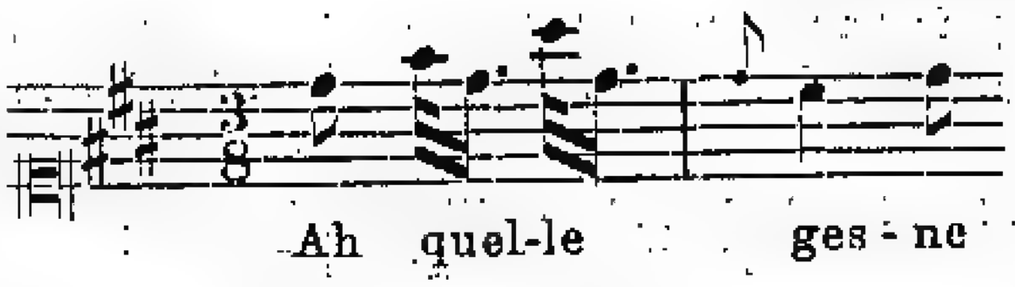
11. 

33

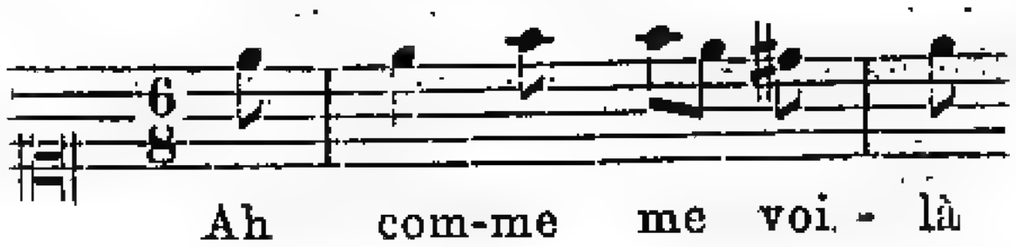
12. 

39

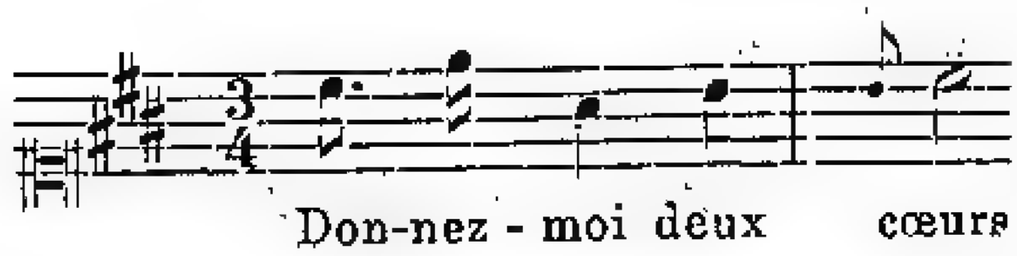
Act II.

13. 

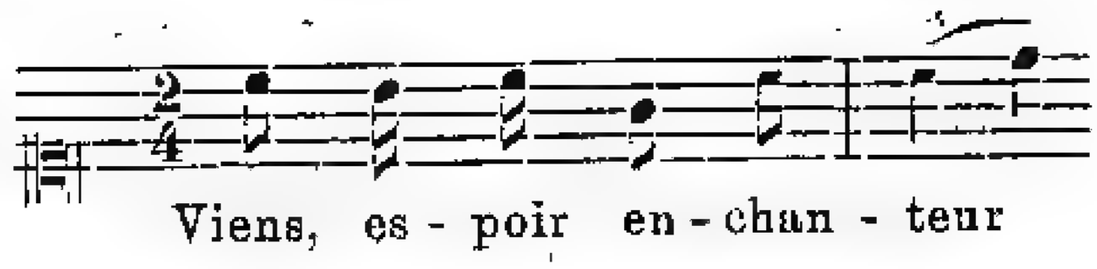
2

14. 

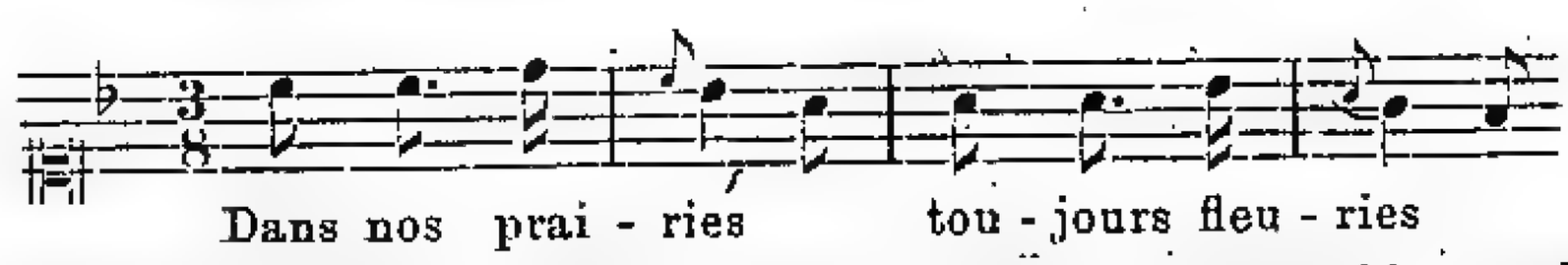
4

15. 

6

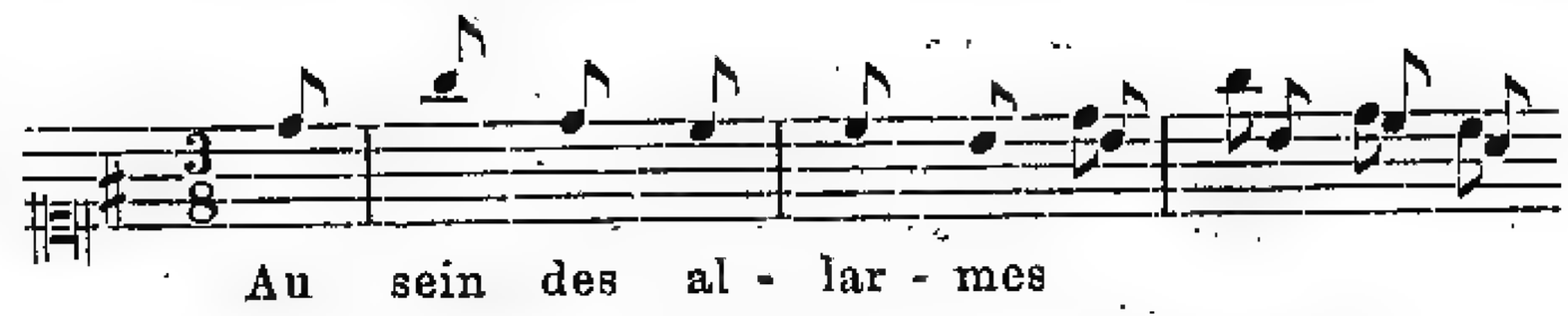
16. 

9

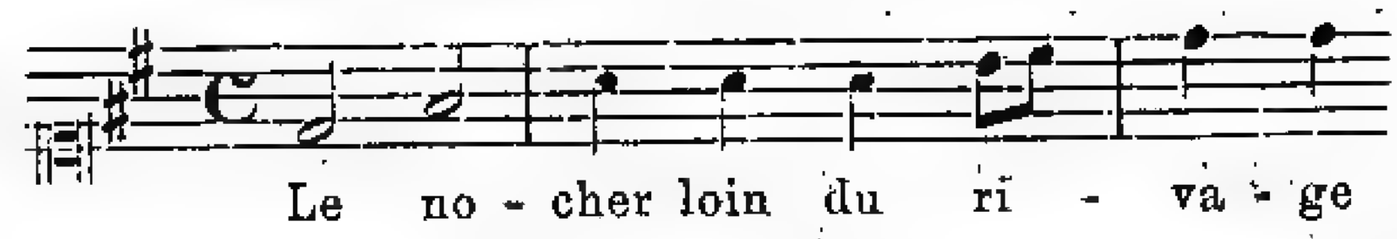
17. 

12

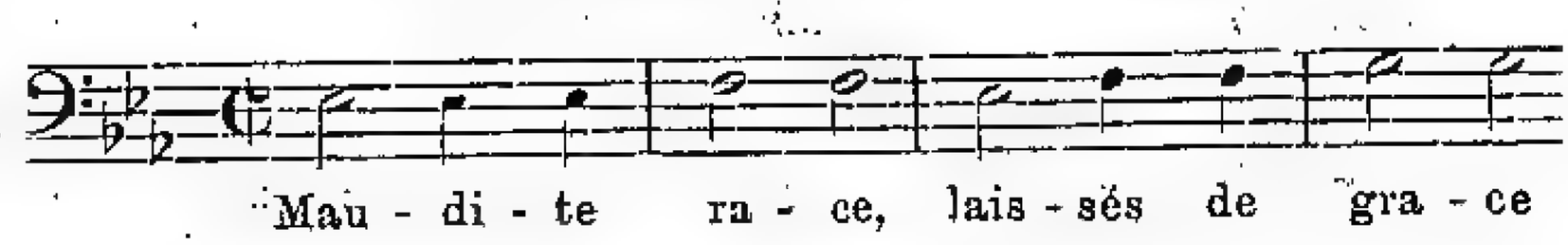
(Not mentioned by Wotquenne as in Desœur, presumably overlooked.)

*18. 

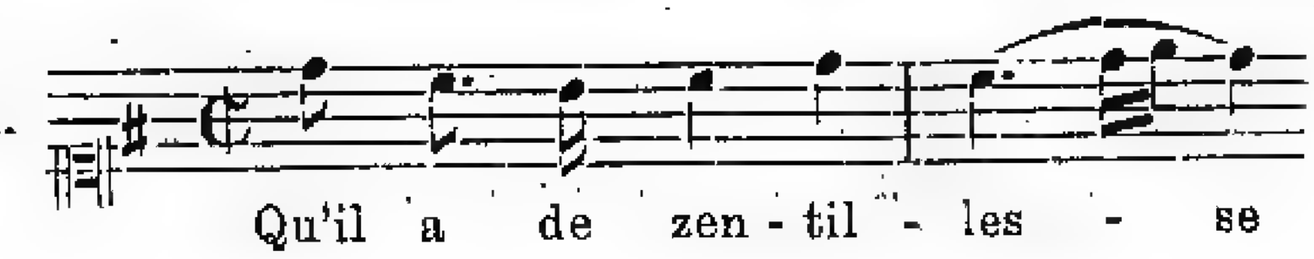
15

19. 

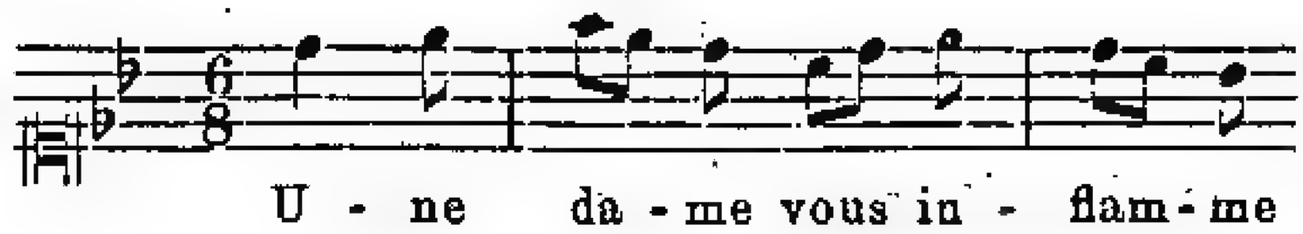
20

20. 

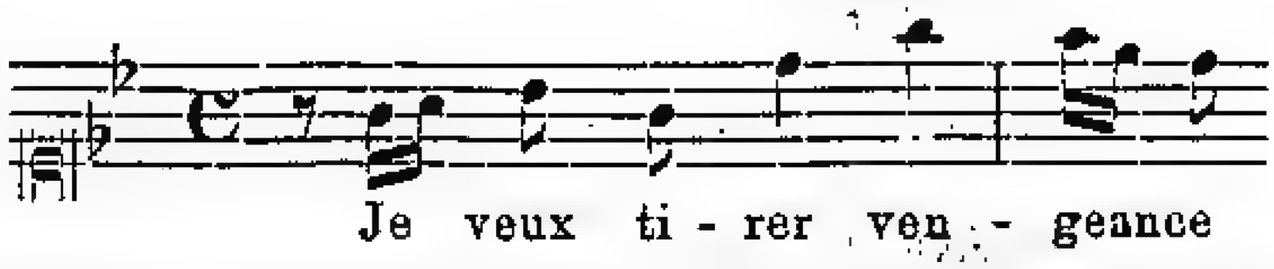
24

* 21. 

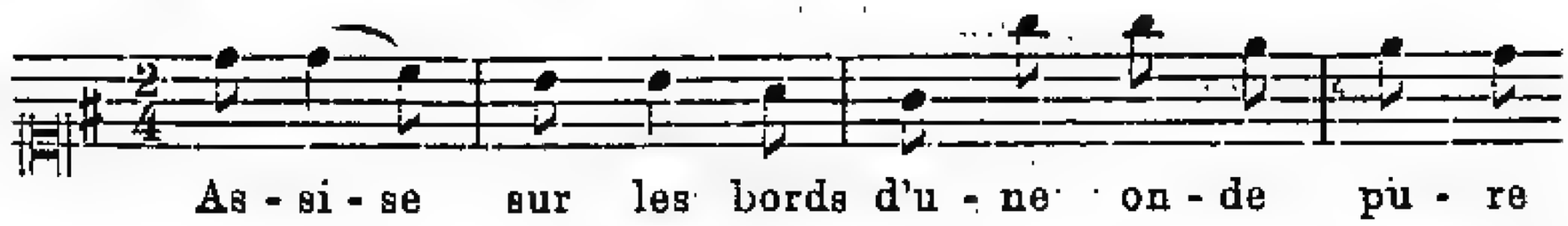
28

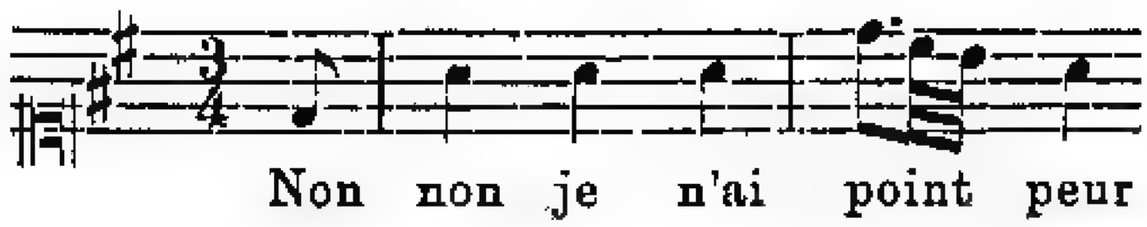
22. 
 33

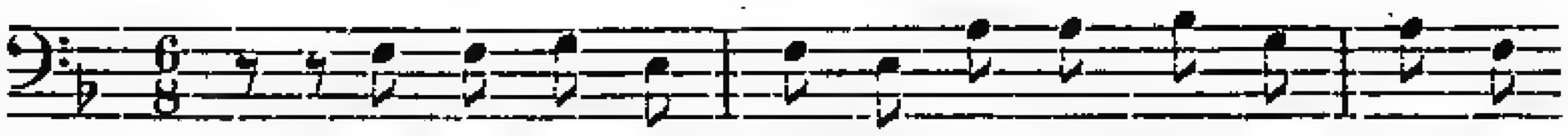
Act III.

* 23. 
 2

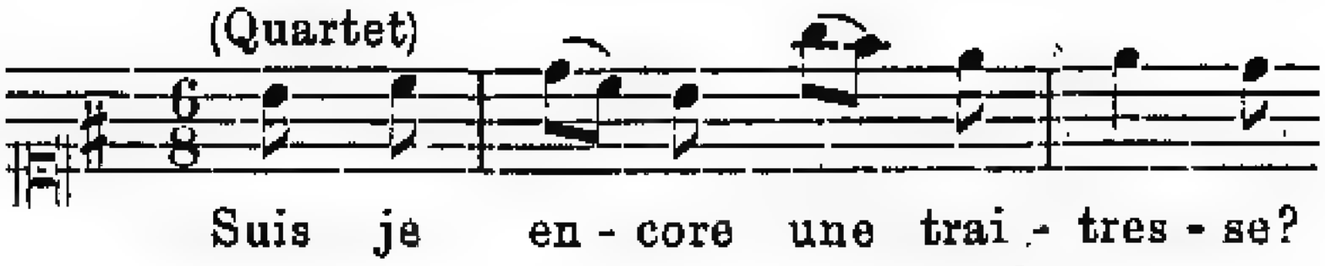
(According to Wotquenne this melody is the same as "Quelle est cette tristesse" in Sody's parody of Rinaldo da Capua's "La donna superba", Paris, 1752.)

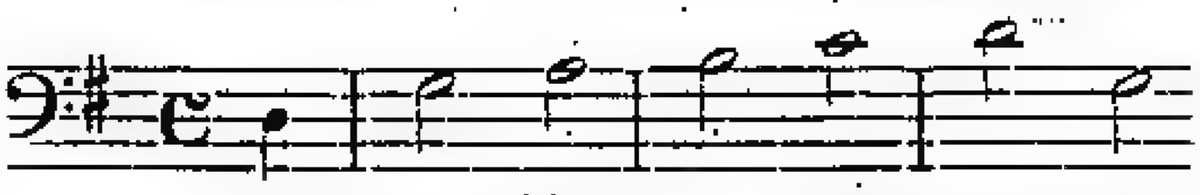
24. 
 5

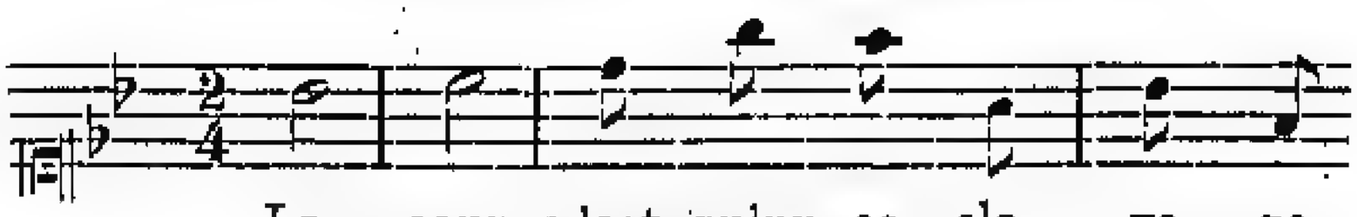
* 25. 
 9

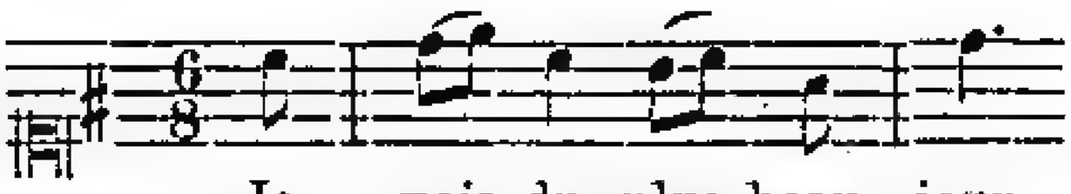
26. 
 13

(Quartet)

* 27. 
 14

28. 
 33

29. 
 38

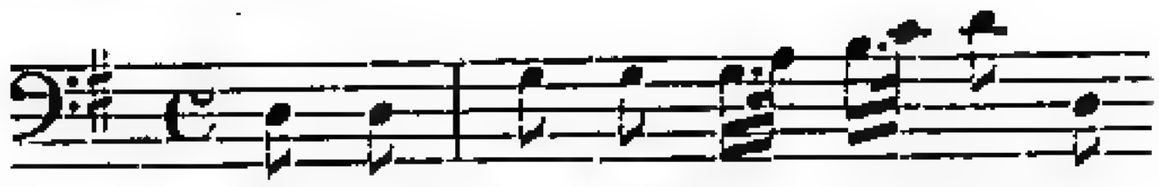
30. 
 42

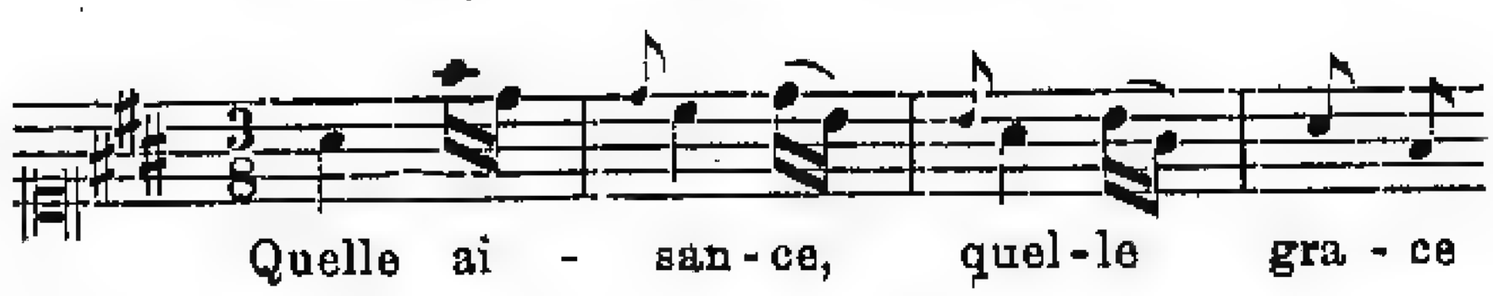
(Printed in v. 3, p. 42—44 as omitted by mistake in its proper place as sixth ariette of the first act.)

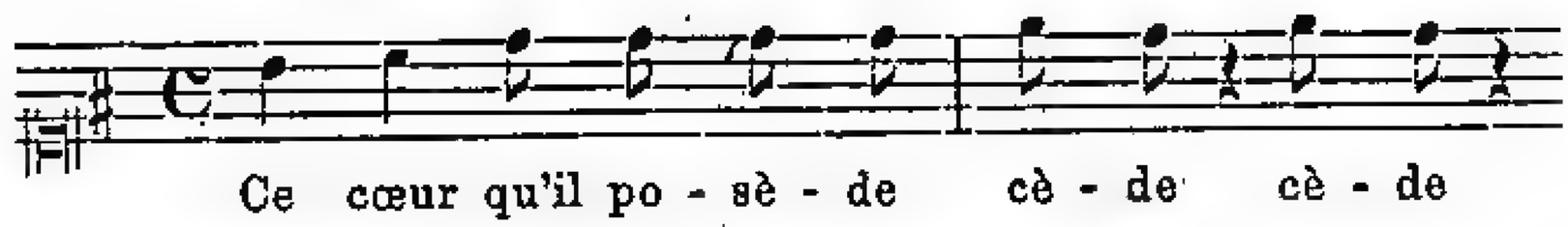
To facilitate comparison, asterisks (needless to say, no such marks appear in the three act "Ariettes") have been prefixed in this thematic list to those themes which in the two act libretto were designated as suppressed in the performance. This comparison proves that Duchesne's table and the contents of the three volumes of detached ariettes, even down to the pagination and

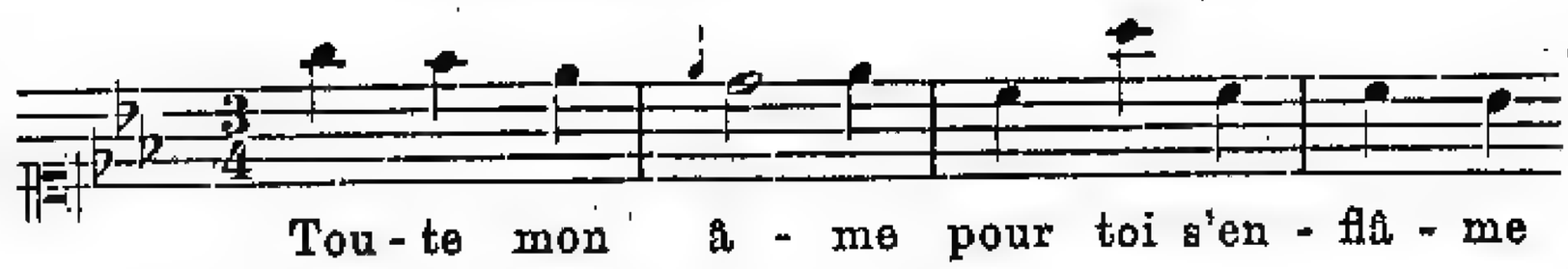
the omission of what should have been the sixth ariette from its proper place, tally throughout, Duchesne's *quatrième partie* excepted. This does not appear at all in our (clearly complete and perfect) copy of the "Ariettes" nor evidently in Desœur's publication of these ariettes as analized by Wotquenne.

The pagination given by Duchesne makes it unmistakably clear that he refers to the Paris edition of the "Ariettes" and not to a published *score* and thereby a bibliographical fact, perhaps hitherto unnoticed, comes to light, namely, that a fourth part was issued as a supplement and this supplement must have been issued *after* the reduction of "Ninette à la cour" by Favart into two acts, because the ariettes of the *quatrième partie* are to be found in this two act version only. Nos. 31, 32 there appear as belonging to act I, sc. 1, no. 33 as to act II, 8, no. 34 as to act II, 18 and no. 35 as to act II, 19. Just why no. 32 "Contente je chante" should have been printed as a separate ariette is puzzling, since it is identical with the second ariette "Fillettes, follettes" and indeed the words "Contente je chante" form the second couplet of the so-called no. 32. By referring to the score of the two act version we are enabled to supply the themes of the other supplementary ariettes:

31. 

33. 

34. 

35. 

Further comparison proves that musically the indications in the two act libretto agree absolutely with the two act score, even down to the fact that no. 19 of the thematic list of the three act version "Le nocher loin du rivage" appears both in the libretto and in the score *not* in the middle of the second act as in the "Ariettes" but as the *last* ariette in this act. *Consequently nos. 20 to 29 helped originally to form the third act.* Furthermore, since nos. 31 to 35 do not seem to have belonged to the third act version, but were *added* and as therefore the reduction to two acts resulted in a net reduction of two ariettes only, the current theory that Favart reduced his parody because it was too long, is weakened considerably. It now appears more likely that the alteration was made simply because Favart believed two acts, arranged as indicated, to be more effective than three.

The impression will have been gained that the libretto and the score coincide. This impression is generally correct, yet differences between the texts are noticeable that deserve to be pointed out to those who perhaps might have occasion to study "Ninette à la cour" for one reason or the other. Disregarding such slight verbal differences as in act I, 4 (Astolphe) "Je n'ose l'aborder" (libretto) as against "Elle se parle" (score), the omission from the score in the same scene (Astolphe) "Hélas! quelqu'un qui vous adore", the words of Colas ending the seventh scene of the score "Je suis petrifié" are the opening words of the ninth scene of the libretto, and in the latter the ariette no. 11 forms the eighth scene, whereas in the score it belongs to the seventh, a different numbering of the scenes thereby resulting. In the second act, the dialogue of scene 3 is, towards the end, very much shorter in the score than in the libretto, the fourth scene opens slightly differently, the ariette no. 16 of the libretto forms scene 6, whereas in the score it forms part of scene 5, with corresponding differences in the continuation of the act. It should also be noticed that the score does not contain the music of the "Divertissement" which in the libretto is announced to follow the final quartet "Toute mon âme", but, then, to omit such ballet music from the scores was more or less customary. It contained, as appears from the indications in the libretto, the ariette numbered 29 in the thematic list.

In the Brussels catalogue M. Wotquenne set himself the tack of tracing the musical sources of several parodies which resulted from the Guerre des Bouffons. That he was not able to completely excavate their musical foundations is not at all surprising and it certainly required extraordinary patience and the true bibliographical instinct to accomplish what he did. As to "Ninette à la cour" he traced the following:

Act I.

Comme la cloche du village = Quando senti la campagna, from Latilla's "La finta cameriera."

Oui, je l'aime pour jamais = Zerbinetti d'oggidi from Selletti's "Cinese Rimpatriatro," Paris, June 19, 1753.

Je vois du plus beau jour = Amore è fatto come un uccelletto from Cocchi's "La mascherata".

Un doux penchant m'entraine = Per pietà, bell' idol mio, from Vinci's "L'Artaserse".

Tout va vous rendre hommage = Jo sono una donzella, from Selletti's "Cinese rimpatriato".

Tu nous perdras Colas = Quando s'incontrano, from Ciampi's "Bertoldo alla corte".

Ahi! ahi! il m'a fait grand mal = Ahi! Ahi! no' l faro più, from Ciampi's "Bertoldo alla corte".

Aurait-on cru cela d'elle = "Maledetti quanto siete" from Ciampi's "Bertoldo alla Corte".

Act II.

Ah! quelle gêne! = Mi stà d'incanto, from Selletti's "Cinese rimpatriato".

Viens, espoir enchanteur = Spera forse anch'un di, from Doletti's Giocatore, Paris, 1752.

Quelle aisance, quelle grâce! = Con occhiate e con inchini, from Jommelli's "Il Paratajo".

Une dame vous enflamme = Sei compito e sei bellino, from Selletti's "Cinese rimpatriato".

Le nocher loin du rivage = Vò solcando un mar crudele, from Vinci's "L'Artaserse".

Ce cœur qu'il possède, cède = Se giammai da speco l'eco, from Pergolesi's "Maestro di musica".
Toute mon âme = O dell' Egitto, final chorus in Rinaldo da Capua's "La Zingara".

Since those ariettes which Wotquenne could not trace, were also parodied from Italian operas, "Ninette à la cour" presented itself as a neat little anthology from the repertory of the Bouffons and if there ever was a pasticcio, Favart's "Ninette à la cour" certainly is a shining example of the genre as practised in France. Ciampi, however, did not fare very well in this anthology and if it should develop that the three ariettes traced to "Bertoldo alla corte", *given at Paris as a pasticcio*, nor any of the ariettes not yet traced, were not by Ciampi, then we would have the curious spectacle that a parodic-pasticcio could fly under a composer's colors without being at all recruited from his opera! Wotquenne does not inform us of his method of tracing the ariettes, and to be frank, it is a mystery to me how he traced the three ariettes to Ciampi's "Bertoldo alla corte", since the score of this opera does not exist and since the three ariettes do not appear among the six arias bearing Ciampi's name in Walsh's "Favourite songs in . . . Bertoldo". However, Wotquenne is not in the habit of making claims without substance and we are therefore justified in accepting his statements. What then is the net result? Five of the arias in Walsh were interpolations for London and, as was shown, did not belong to the original version of Goldoni's "Bertoldo, Bertoldino e Cacasenno". Only the first, the duet "Cara sei tu", can be traced with certainty to the original libretto. In addition, we have the three ariettes "Quando s'incontrano", "Ahi! Ahi! no'l faro più" and "Maledetti quanto siete", parodied according to Wotquenne from Ciampi's opera and therefore probably, though not necessarily, by Ciampi himself. To these must be added the ariette sixième in Lasalle d'Offemont's operatic skit, parodied from "A riveder ritorno" in the original Bertoldo libretto. At its best, then, five arias out of the original thirty-three have so far been traced to Ciampi. Surely a very meagre crop for any attempt to reconstruct the score of an opera once so popular as Ciampi's "Bertoldo, Bertoldino e Cacasenno"!

It remains to fix, if possible, the responsibility for the musical arrangement of "Ninette à la cour". Favart possessed a keen ear for music. He is even known to have composed some airs. That he and his equally musical wife supervised the selection of ariettes for "Ninette" and made suggestions, goes without comment, but Favart hardly possessed the necessary technical training to put these selections into orchestral shape, etc. for performance. One naturally turns to Font's book on Favart for explicit information on this point and finds:

(p. 270.) "Le napolitain Duni, l'ami de Pergolèse, retoucha cette partition de Ciampi; il écrivait pendant longtemps des airs à l'italienne pour les paroles françaises des livrets de Favart et d'Anseaume. Par la simplicité, par la naïveté de ses mélodies, il travailla à l'éducation du public. Il habitua les oreilles à goûter et à exiger la sincérité de l'inspiration. Ses airs, si peu français, préparèrent les voies aux partitions si françaises de Grétry."

In the "Chronologie des pièces de Favart" Font adds to this or rather modifies it by saying (p. 346):

"Mme. Favart a choisi les airs de l'original, Duni a retouché et arrangé la musique."

Font does not mention his authority for these claims, which are not corroborated by any of the contemporary sources mentioned in these pages! As far as Duni is concerned, it looks to me as if Font in turn merely retouched the current statements of lexicographers. Says, for instance, Fétis in the Biographie universelle under Duni:

"Après avoir visité Gênes, il fut chargé [no date given] d'enseigner la musique à la fille de l'infant de Parme. La cour de ce prince étant presque toute française, Duni se hasarda à écrire quelques petits opéras dans cette langue. Son coup d'essai fut la Ninette à la cour de Favart; le succès fut si grand, qu'on lui envoya la Chercheuse d'esprit et le peintre amoureux de son modèle. En 1757 il revint à Paris . . ."

Of course Fétis Duni article was used, copied and *parodied* by all subsequent lexicographers and thus we find Duni as *composer* of "Ninette à la cour" in Riemann, Mendel-Reismann, Towers, Eitner, Grove, Clement et Larousse, etc. Such a claim is absurd on the face of it and should be expurgated from all future reference books. Font was more careful and merely insists that Duni *retouched* and *arranged* the score of this parodie-pasticcio, but even this claim calls for close scrutiny.

Unfortunately Duni's biography is not at all clear and even Fétis short article is subject to revision. The point at issue simply depends on the year of Duni's arrival at Parma. Fétis does not mention the date. Mendel-Reissmann give the impossible 1746 and Grove 1755, but no variance of opinion appears on the year 1757 as that of Duni's arrival at Paris, when his "Le peintre amoureux" was performed, presumably translated from his "Pittore inamorato". If Grove is correct, then Duni's collaboration with Favart is hardly credible, since "Ninette à la cour" was performed as early as February 12, 1755 and Duni is not known to have been in Paris late in 1754. Riemann says that "Ninette à la cour" was performed at Parma *and* Paris in 1755. If this is correct, then the Parma performance of necessity was merely a replica of the one at Paris and in that case, of course, Duni may have retouched the score *for Parma*, but our last court of appeal is Paolo Emilio Ferrari's "Spettacoli Drammatico-musicali e coreografici in Parma", 1884 and in this voluminous work Duni is first mentioned as in Parma for the winter of 1754—55 with his "Olimpiade" and for 1756—57 with a "La buona figliuola". Of other operas by Duni in 1755 and particularly of "Ninette à la cour" not a word and moreover the supposedly predominant French taste at Parma about 1755 is a myth, since only two or three French works appear to have been performed then under Du Tillet's management.

The conclusion, it seems to me, is practically safe that Duni had nothing whatsoever to do with Favart's "Ninette à la cour" of 1755 and a collaboration of his with Favart is possible only for the two act version of the parody, if, as Font claims in one place, the revival took place in 1758, a supposition which is promptly defeated by the solid fact that the two act version was first performed in 1756. If therefore Duni drops out, it still remains an open question, who assisted Favart and his wife in keeping Ciampi's name, though only fragments of his opera, before the public.

Notes sur les Origines de l'Ouverture Française.

Par

Henry Prunières.

(Paris.)

L'Ouverture française tient une place des plus importantes dans l'histoire des formes symphoniques. Dressée devant l'œuvre comme un arc triomphal, elle évoque par avance toutes les pompes et les magnificences de l'opéra du XVIIe siècle. Adoptée par Händel qui la plaça en tête de ses oratorios [1]), cultivée par les Muffat, les Télémann, les J. S. Bach [2]) qui en ornèrent leurs Suites, elle jouit d'une vogue extraordinaire dans toute l'Europe. Les Italiens eux-mêmes en firent usage [3]) et son nom passa dans plusieurs langues: Les *Overtures* anglaises comme les *Overturen* allemandes marquent assez l'origine du genre.

Sa principale force résida surtout dans la stabilité de son plan. Alors que les *sinfonie*, qui commencent les opéras italiens, dépendirent, toujours plus du caprice individuel que des règles — et cela même après que Scarlatti dans les dernières années du siècle en eût arrêté les lignes essentielles [4]) — l'Ouverture française constitua un genre déterminé obéissant à des lois rythmiques et tonales très strictes. Aussi malgré les quelques modifications que lui fit subir au XVIIIe siècle la fantaisie des compositeurs, elle demeura jusqu'à son agonie telle, ou à peu près, qu'elle avait été créée. Au contraire l'ouverture italienne évolua avec les années en faisant toujours une place plus grande à l'élément dramatique [5]); elle se transforma et ne croula pas tout à coup comme l'ouverture française lorsqu'elle ne répondit plus au besoin de majesté et de grandeur héroique qui l'avait fait naître.

L'inflexibilité même de cette forme n'est pas son moindre attrait pour les historiens et nombre d'entre eux se sont demandé quel avait été le rude artisan qui l'avait forgée de ses mains robustes. On a mis en avant les noms de Cambert [6]), de Cesti [7]), de Hammerschmidt [8]). Il nous semble prématuré de donner dès maintenant, avec quelque apparence de certitude, le nom de l'inventeur. Si jamais on peut connaître la vérité, ce ne sera qu'après avoir étudié minutieusement toutes les Ouvertures que l'on trouve éparpillées dans les Bibliothèques de l'Europe et après être arrivé à les situer dans le temps avec plus d'exactitude qu'elles ne l'ont été jusqu'à présent. Nous n'avons pas la présomption d'entreprendre un pareil travail, qu'il nous suffise de préciser un certain nombre de dates et de faits peu connus et surtout d'attirer l'attention des musicologues sur l'évolution de l'Ouverture à Paris

1) Romain Rolland, Handel. Alcan, 1910.
2) Pirro, l'Esthétique de J. S. Bach. p. 438.
3) J. J. Rousseau, Dictionnaire de Musique. Art. *Ouverture*
4) Dent, Alessandro Scarlatti, his life and works. London, 1905. p. 59.
5) Alfred Heuß, Die venetianischen Opern-Sinfonien. Sammelband der I.M.G. Jahrg. IV, 3.
6) Pougin, Les véritables créateurs de l'Opéra Français.
7) Romain Rolland, Musiciens d'autrefois, p. 182.
8) Spitta, Bach, I, p. 122.

entre 1650 et 1660, et sur la part, à notre avis prépondérante, que prit Lully à la création de cette forme symphonique.

Jusqu'à ce jour, la plupart des historiens de la Musique ont cru pouvoir négliger le rôle de Lully sous prétexte que son premier Opéra est de 1673 et que l'on trouve dès 1669 dans l'*Argia* de Cesti et dès 1670 dans la *Pomone* de Cambert des exemples d'Ouvertures plus ou moins régulières. C'est oublier que depuis 1653 Lully était *compositeur de la musique instrumentale* et que depuis 1655 il écrivait presque seul la majeure partie des Ballets de Cour. Or, nous trouvons dans *L'Amour malade* (1657), dans *Alcidiane* (1658) et dans *La Raillerie* (1659), une série d'ébauches très poussées de l'Ouverture Française. Sans conclure de ce fait que Lully est vraiment, comme le croyaient ses contemporains, l'inventeur du genre, nous n'avons aucune raison sérieuse de lui enlever la gloire d'avoir personnellement, plus que tout autre, contribué à lui donner sa forme définitive.

L'Ouverture Française se compose de deux parties, de style et de mouvements différents. La première est toujours de mesure binaire (¢ ou C) et se reconnaît dès l'abord à son rythme saccadé dû à l'emploi systématique de notes pointées. Elle est grave[1]) majestueuse, et se joue ordinairement deux fois.

La seconde partie vive, légère et sautillante, commence par l'exposition du motif en imitation à l'octave, à la quinte, à la quarte. Elle peut être indifféremment de rythme ternaire ou binaire. Pourtant les mesures à 3 et $^6/_4$ sont les plus usitées[2]). Très souvent, un changement de mesure survient vers la fin de la seconde partie qui passe alors brusquement du «vif» au «lent»[3]). C'est l'existence toute facultative[4]) de ce changement qui a fait croire à tort à certains musicographes que l'Ouverture Française comprenait trois parties. En fait, il n'y en a jamais que deux, et la conclusion de rythme binaire qui termine parfois la seconde partie fait corps avec celle-ci. Que ce mouvement n'ait que quelques mesures ou qu'il soit longuement développé[5]), il est toujours intégralement repris[6]) avec le fugato.

---

1) «La mesure ainsi marquée 2 ¢, se donnent à deux temps, il est clair qu'ordinairement elle vaut la moitié plus vite que celle-ci C qui se donne en quatre. Cela supposé, cette mesure 2 doit être fort lente aux Ouvertures, préludes et symphonies». Muffat, préface du *Florilegium primum* (1695).

2) Nous trouvons aussi le Fugato à $^6/_8$ dans le Temple de la Paix (1685).

3) Rousseau donne cette définition: «Les Ouvertures des Opéras Français sont composées d'un mouvement traînant appelé grave qu'on joue ordinairement 2 fois et d'une reprise sautillante appelé gaie, laquelle est communément fuguée. Plusieurs de ces reprises rentrent encore dans le grave en finissant». Dictionnaire de Musique (1768).

J. G. Walther donne à peu près la même définition dans son Musicalisches Lexicon (1732). Voy. aussi Grassineau, Musical Dictionary, London 1740. Art. *Ouverture.*

4) Huit des ouvertures d'opéras de Lully ne comportent pas de changement de mesure dans la 2e partie: *Cadmus, Thésée, Isis, Psychée, Bellerophon, Persée, Amadis,* et *Idylle de Sceaux.*

Joh. Casp. Fischer dans le *Journal du Printemps* n'emploie le changement de mesure que dans 2 ouvertures sur 7. Quant à Muffat, il n'en fait presque jamais usage dans son *Florilegium primum.*

5) Ainsi, dans l'Ouverture de *Proserpine* (1681), nous trouvons le 2e mouvement de la 2e partie très longuement développé.

6) La 2e partie est toujours entièrement jouée deux fois, d'où le nom de «reprise»

Ce point est important à préciser car on a souvent confondu avec l'Ouverture Française certains dispositifs sans aucun rapport avec cette forme uniquement parce qu'ils comportaient un mouvement vif enfermé entre deux lents[1]. D'autre part, on a prétendu que par sa division en trois parties, l'Ouverture Lullyste avait puissamment influé sur la formation de la Sonate[2]. On voit qu'il n'en est rien.

Le contraste entre la mesure à deux temps du premier mouvement et celle à 3 temps du second a été parfois regardé comme caractéristique de l'Ouverture. Pourtant un tel agencement n'a rien qui ne soit d'un usage courant dans tous les genres musicaux au XVIIe siècle. Frescobaldi[3] pour ne citer qu'un exemple[4], fait alterner les mesures binaires et ternaires dans ses Toccate, ses Capprici, ses Passacailles, ses Balletti. D'ailleurs il arrive souvent que cette prétendue règle subisse de forts accrocs. Lully n'a pas écrit pour ses opéras, moins de 6 ouvertures dont les deux parties sont également construites sur des rythmes binaires[5].

En réalité, ce qui caractérise essentiellement l'Ouverture Française, en dehors des rythmes qui lui sont propres, c'est qu'elle est conçue non comme la juxtaposition de plusieurs morceaux plus ou moins indépendants, mais comme un tout. La première partie s'arrête toujours sur la Dominante et la deuxième revient conclure à la Tonique[6].

C'est dans les recueils de Ballets et de Danceries qu'on devra chercher l'origine la plus plausible de la forme qui nous occupe. C'était l'habitude au XVIe siècle d'unir en une même suite une danse lente de mesure binaire et une danse gaie de mesure ternaire. Nous trouvons de la sorte fréquemment associées la majestueuse Pavane et la vive Gaillarde[7]. Afin que malgré la diversité des rythmes, l'unité de l'œuvre restât entière, le musicien construisait les deux danses sur le même thème[8] emprunté souvent à quel-

---

qu'on lui donne, surtout au XVIIIe siècle. (Voyez Rousseau, dictionnaire de musique art. Reprise.)

1) C'est ainsi que Monsieur Kretzschmar voit dans l'Ouverture de la «Magnanimita d'Alessandro» de Cesti une Ouverture Française, alors qu'elle se rapproche beaucoup plus de la forme de l'air à Da Capo. Nous reviendrons plus loin sur ce point.

2) La Laurencie, Lully. Paris, 1911. p. 204.

3) Voyez notamment le 2e livre des «Toccate», p. 20, le N° 9 où la mesure change continuellement, et dans l'Intavolatura de 1637, les pp. 76, 86, 91 etc . . . on trouve aussi dans une Bergamasque la succession d'un mouvement à deux temps et d'un mouvement fugué à trois temps (édition Haberl, Breitkopf, p. 4).

4) Voy. les Capprici de Froberger.

5) *Thésée, Bellerophon, Persée, Phaéton, Amadis, Idylle de Sceaux.*

6) Nous verrons plus loin qu'il y eut au XVIIIe siècle quelques manquements à cette règle chez des compositeurs habitués à la technique des *sinfonie* italiennes en plusieurs morceaux séparés.

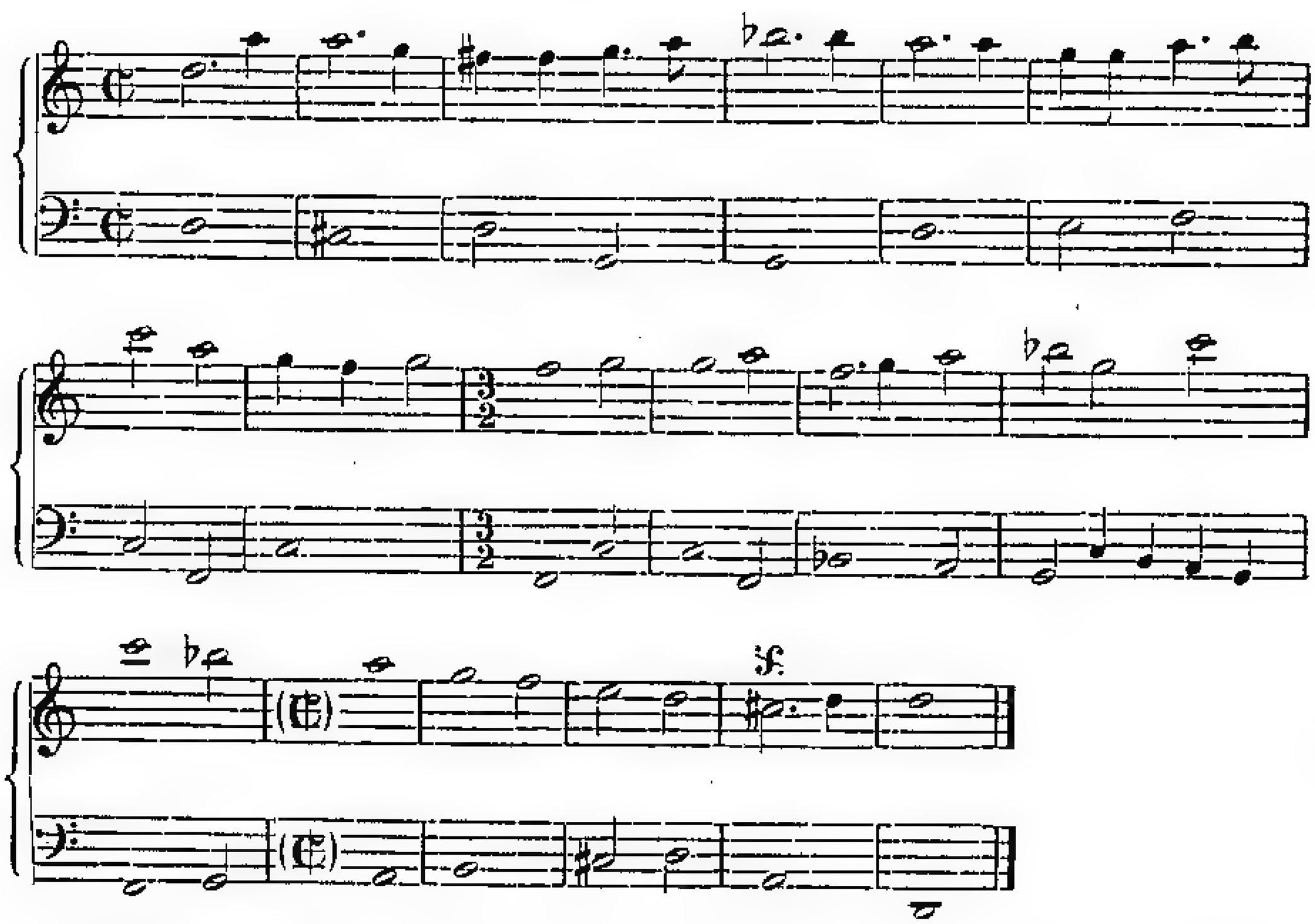
7) La Pavanne avec sa Gaillarde est un genre extrêmement pratiqué au XVIe siècle; il y en a quantité d'exemples dans les livres de Dancerie publiés chez Attaignant, entre 1550 et 1556. M. Henry Expert en a donné un certain nombre dans le XXIIIe tome de sa belle collection: «Les Maîtres Musiciens de la Renaissance française» (Danceries de Claude Gervaise et Estienne du Tertre).

8) Dans les Suites du milieu du XVIIe siècle nous voyons de même se succéder des Allemandes à $^2/_4$ et des courantes à $^3/_2$ dont les motifs mélodiques sont apparentés. (Voy. les 20 Suites d'orchestre du XVIIe siècle français publiées par Ecorcheville, Paris, 1906.)

que chanson en vogue. C'est là le point de départ de la Suite et aussi sans doute dans une certaine mesure de l'Ouverture.

Le contraste entre un mouvement lent et un mouvement vif qui le suit est fréquent dans toute la musique mondaine du XVIe et XVIIe siècles italiens. Dans les *Balletti*, il est classique de commencer par une sorte d'Introduction à deux temps, à laquelle succède la danse proprement dite qui est généralement une Gaillarde à 3 temps.

En France, où la pantomime joua dès l'origine un rôle prépondérant dans les Ballets, les Compositeurs furent obligés pour accommoder leur musique aux gestes expressifs des danseurs, de varier très fréquemment la mesure de leurs airs. Des exemples comme celui-ci[2]) sont courants dans les Recueils de Ballets copiés par Philidor et cela dès les premières années du XVIIe siècle.

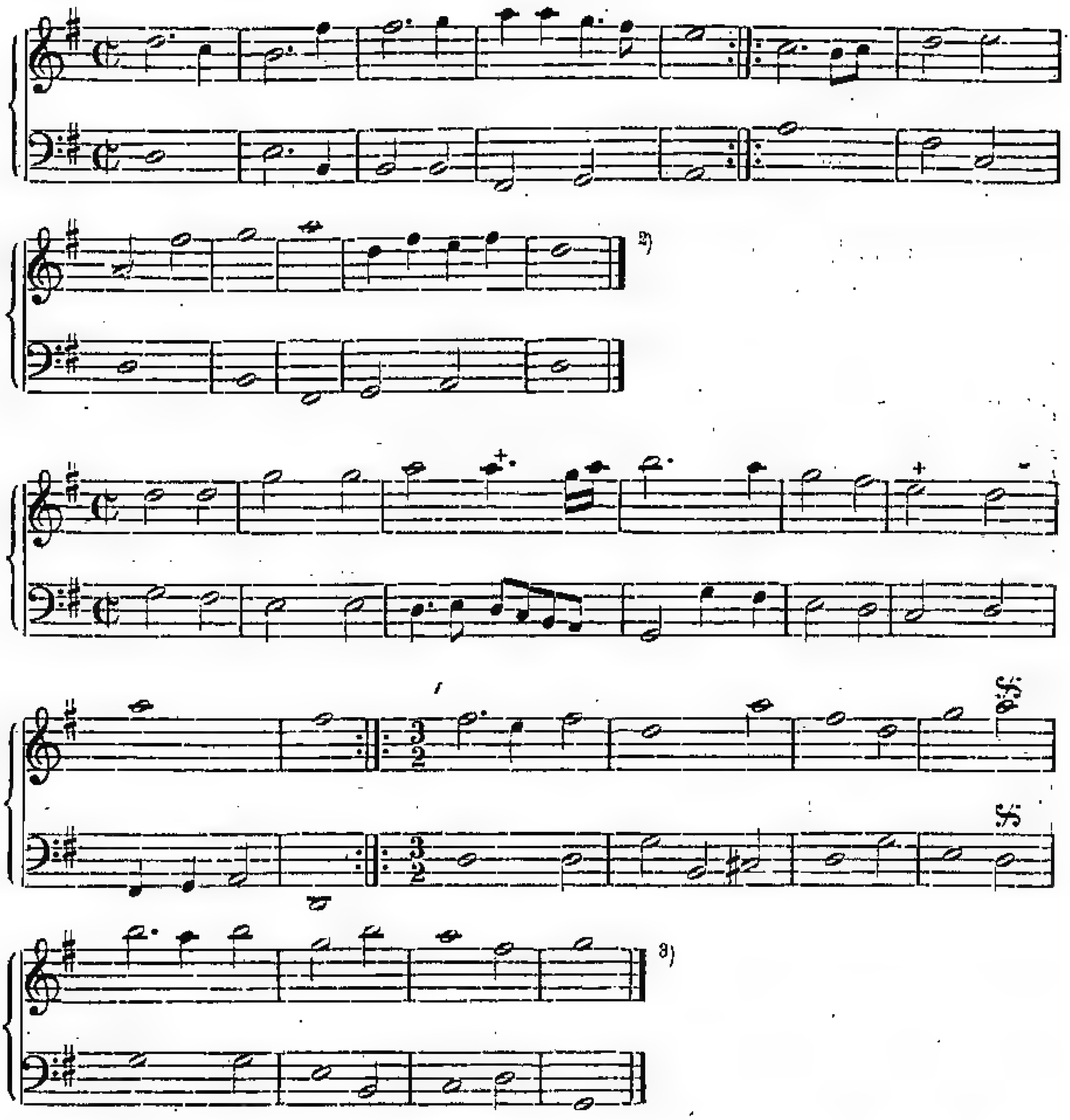


1) Voyez dans la «Nobilta di Dame» de Caruso, Venetia (1605) les Balletti: «Celeste Giglio, Laura Suave, Altezza d'Amore, Alta Vittoria, Cortesia», et la «Barriera» avec ses continuelles alternances de rythme binaire et ternaire. Des exemples semblables se trouvent également dans les «Gratie d'Amore» de Negri, Milano (1602). Ainsi le: «Laura Gentile» et le «So ben mi chi ha buon tempo» dont les deux parties respectivement à 2 et 3 temps sont construites sur le même thème.

En Angleterre, nous trouvons dans les «Balletts to five voyces» de Thomas Morley (1596), de nombreux exemples de ces changements de mesure. Voyez «the first set of Balletts to five voyces composed by Thomas Morley». (Edited by Rimbault, London, in-folio.)

2) Entrée des Ardens, porteurs de flambeaux (collection Philidor, tome 2, p. 150) dans le ballet de Madame dansé en 1615 (et non en 1619 comme l'indique Philidor).

L'entrée des figurants sur le théâtre s'effectuait en général au son d'un orchestre de scène et sur un rythme de marche, puis étant descendus dans la salle, les danseurs traçaient des figures pendant que les Violons jouaient un ballet à 3 ou 4 temps [1]. Les deux morceaux étaient souvent soudés ensemble au moyen du mécanisme tonal qui servira dans l'Ouverture Française: le premier demeure en suspens sur la Dominante et le Second conclut par la Tonique.



Voyez: Les Oracles François ou explication allégorique du Ballet de Madame, sœur aînée du Roi . . . Paris, Pierre Chevalier, 1615, in octavo.

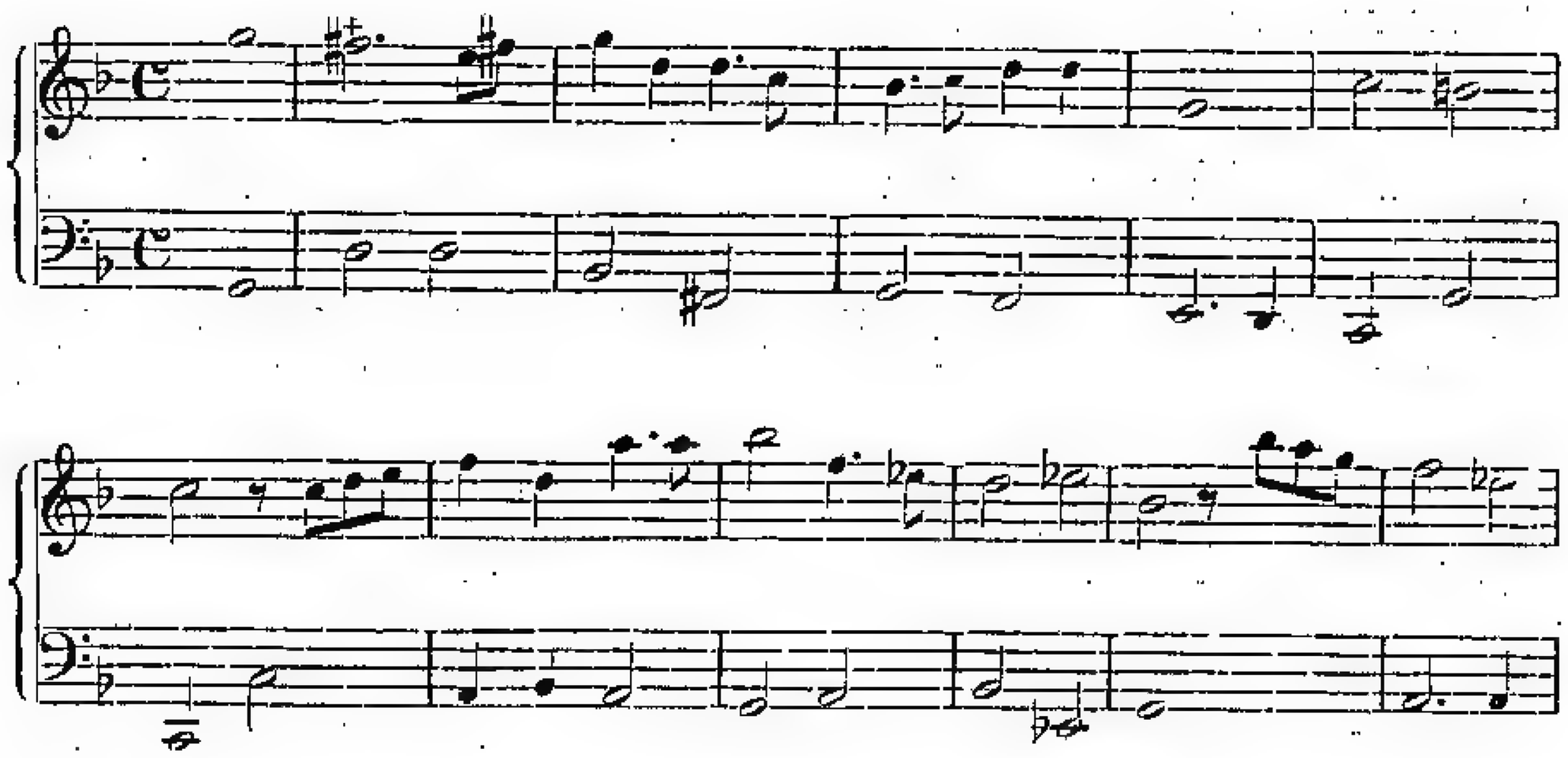
1) Si nous ne précisons pas davantage ces faits, c'est qu'ils seront le sujet d'un ouvrage auquel nous travaillons depuis plusieurs années.

2) Exemple tiré du «Ballet du Roi» dansé l'an 1621, première entrée (Philidor, tome II, p. 161), voyez aussi première entrée du «Ballet du Roi», 1635. (Philidor III, p. 36.)

3) Exemple tiré du Ballet du Roi, 2e partie, (Philidor III, p. 38), entrée des Musettes.

Ce système tonal est usité dans les premières Ouvertures, proprement dites, que nous a conservées Philidor[1]. Bien qu'elles n'apparaissent que vers 1640 dans les Recueils du Conservatoire, il ne faudrait pas croire que les Ballets ne débutaient pas par une symphonie bien avant cette date. Le premier ballet de cour connu[2]: *le Ballet comique de la Reine*, s'ouvrait par «une note de haut-bois, cornets, sacqueboutes et autres dous instrumens de musique». Bien d'autres livrets du début du XVIIe siècle parlent de Concerts de toutes sortes d'instruments par quoi commence la représentation. C'est donc au hasard seul que nous devons imputer l'absence de ces pièces qui nous intéresseraient vivement aujourd'hui[3]. Toutefois, le style de la musique instrumentale mondaine évolua si peu en France durant les premières années du siècle, que nous pouvons considérer l'Ouverture du *Ballet de Mademoiselle* comme très représentatif de ce qu'avaient été auparavant les *Concerts* dont la musique a été perdue.

Cette Ouverture, comme celle du *Ballet des Rues de Paris* dansé quelques années plus tard, se compose de deux parties de mesure binaire, la première à 4 temps, grave et solennelle, la 2e à deux temps, deux fois plus rapide[4].

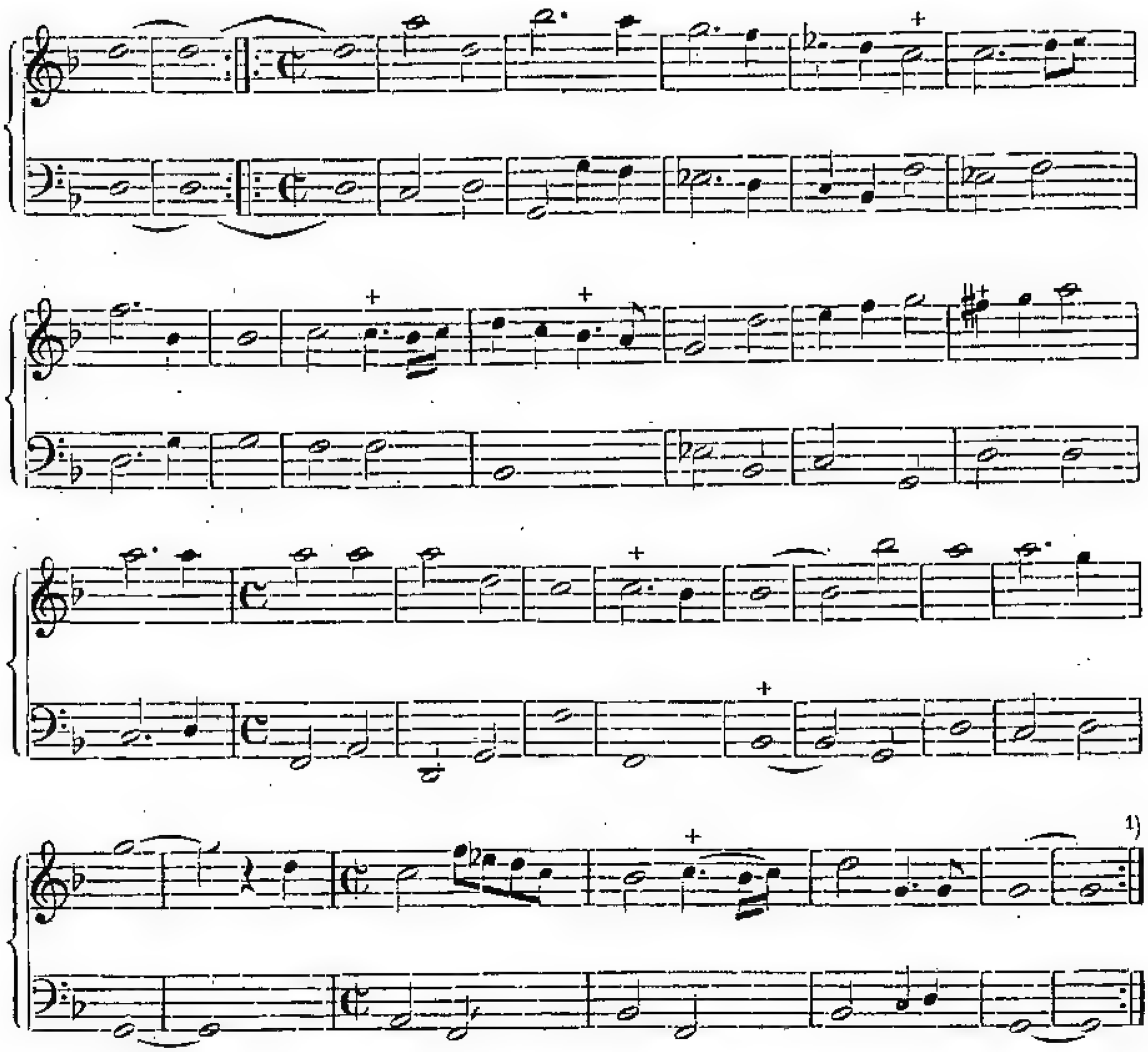


1) Voyez sur la Collection Philidor l'art. de Wasielewski, Vierteljahrsschrift für Musikwissenschaft, I, p. 531.

2) Ballet Comique de la Royne, Faict aux Nopces de Mr. le Duc de Joyeuse et de Mademoiselle de Vaudemont, sa sœur, par Baltasar de Beaujoyeulx, Paris, Ballard, 1582 (B. Nationale Réserve. B. de l'Arsenal, 7711, H. Bibl. Mazarine 10918[115]).

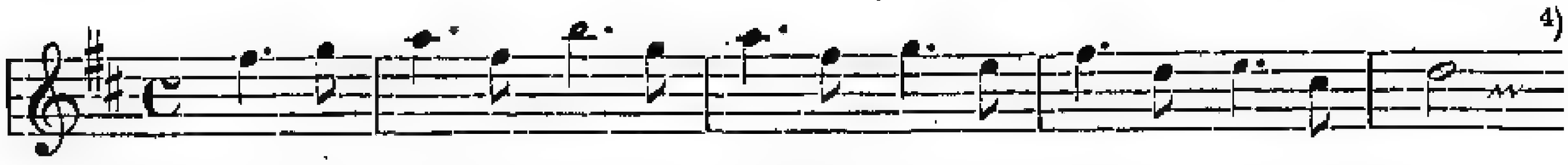
3) Il ne faut pas oublier que les recueils de Philidor ne nous donnent pas intégralement le texte des airs de Ballets. Ce sont des morceaux choisis recueillis d'après d'anciens manuscrits (comme celui de Michel Henry dont se servit Beauchamp) qui ont aujourd'hui disparu.

4) C'est la signification qu'avait au XVIIe siècle le changement de signe: C en ₵. Il y en a un autre exemple au cours de cette même ouverture à la quatorzième mesure de la 2e partie, le musicien voulant indiquer un ralentissement change la mesure ₵ en C. Puis au bout de dix mesures, revient au mouvement initial sans que la ligne mélodique soit modifiée par ces indications rythmiques.



Ce qu'il y a de plus remarquable dans cette Ouverture comme dans celle des *Rues de Paris*[2]) ou celle des *Fèstes de Bachus*[3]) c'est l'emploi du rythme saccadé et cahotant qui sera la caractéristique du premier mouvement de l'Ouverture classique.

L'abus des notes pointées est un défaut assez particulier à nos musiciens de cour. Il ne semble pas que les Italiens ou les Allemands aient jamais été prodigues de ces formules que les compositeurs français ressassent à l'infini.

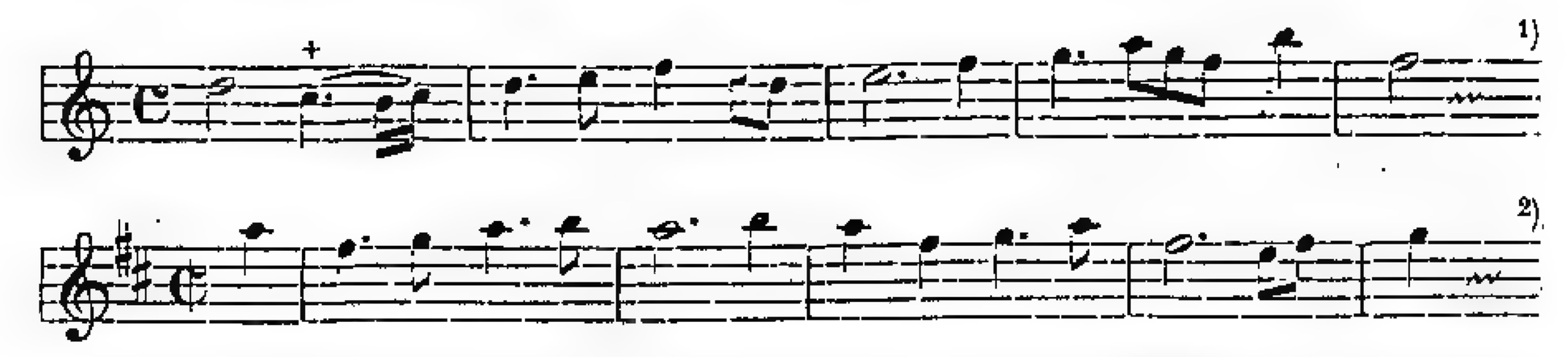


1) Le Ballet de «Mademoiselle dansé devant le roi à St. Germain», l'an 1640. Philidor, tome III, p. 88. Le Ballet du Triomphe de la Beauté fut dansé par Mademoiselle à l'Arsenal et non à St. Germain, au mois de février 1640.

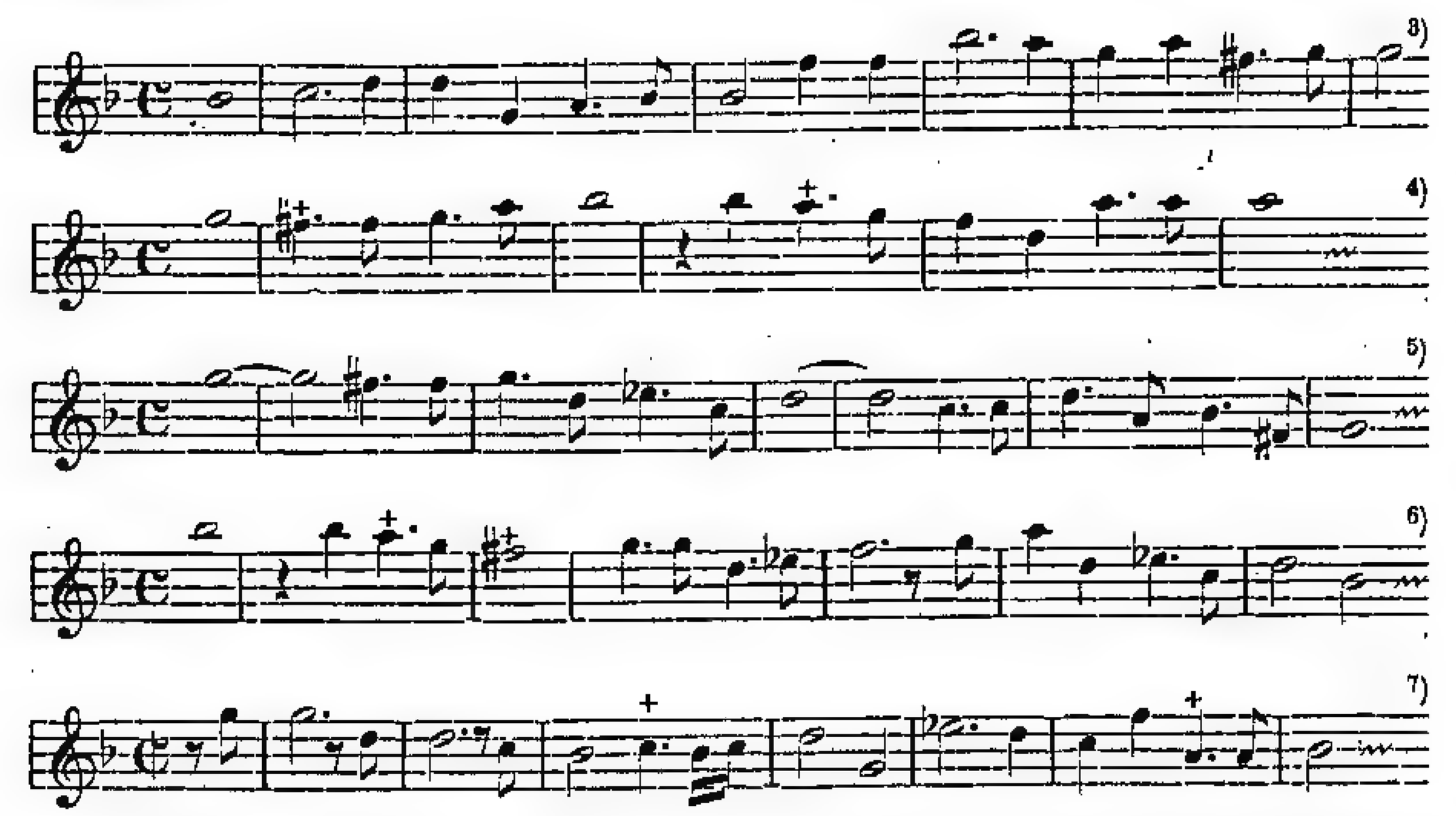
2) Dansé le 21 Février 1647. (Journal de Lefèvre d'Ormesson.) — Philidor III, p. 133.

3) Dansé les 2 et 4 Mai 1651, Philidor, tome V.

4) *Ballet de la Chienne*, dansé l'an 1604, Philidor, tome II, p. 26.



Nous pouvons considérer ce rythme comme caractéristique de l'Ouverture Française. Les premières œuvres qui portent ce nom en sont animées et toutes celles qui vont se succéder jusqu'à la constitution définitive du type classique seront reconnaissables au premier coup d'œil à leur allure saccadée et résolue.



Toutes ces Ouvertures se divisent en deux parties, toutes sont soumises au même mécanisme tonal et sont construites sur le même plan. Qu'un musicien ait l'idée de remplacer le 2e mouvement, qui ne contraste pas suffisamment avec le premier, par un fugato léger et vif, comme ceux dont usaient les Italiens, et l'Ouverture Française sera définitivement constituée. Le plan est arrêté, le premier, mouvement a pris son aspect définitif, il ne reste qu'à modifier la 2e partie dont la forme est encore instable et hésitante [8]).

C'est à ce moment que Lully entre en scène. Au service du roi depuis

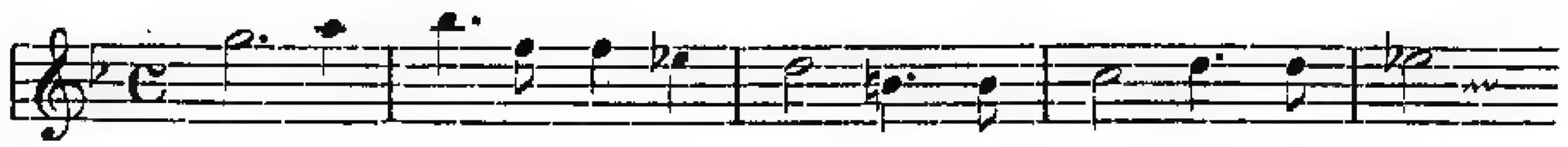
---

1) *Ballet des Sénateurs*, dansé l'an 1607, Philidor II, p. 43.
2) *Ballet de la Comédie*, dansé l'an 1608, Philidor II, p. 72.
3) *Ballet des rues de Paris*, 1647, Philidor III, p. 133.
4) *Ballet du Dérèglement des Passions*, 1648.
5) *Ballet des Fêtes de Bacchus*, 1651.
6) *Ballet de la Nuit*, 1653.
7) *Ballet des Noces de Thétis et de Pélée*, 1654.
8) Dans les *Fêtes de Bacchus*, alors que le premier mouvement se développe avec une sûreté parfaite, le second hésite et change de mesure 2/4 puis 3/2 puis 4/4 pour finir.

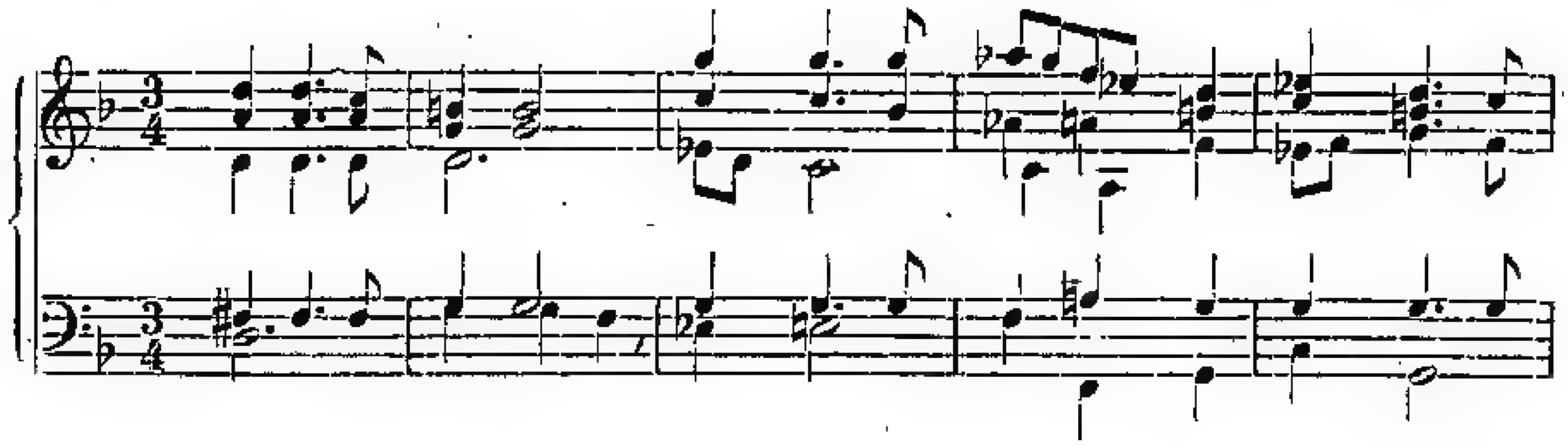
la fin de l'année 1652[1]), il avait pris part comme danseur au *Ballet de la Nuit* et avait succédé le 16 Mars 1653 à Lazzarin comme *compositeur de la musique instrumentale de la Chambre.* Nous savons qu'il prit une part active à la composition du *Ballet du Temps* (1654), à celle des *Bienvenus* (1654), et de *Psyché* (1655). Mais le peu qu'il nous reste de ces œuvres ne nous apprend rien que nous ne sachions déjà.

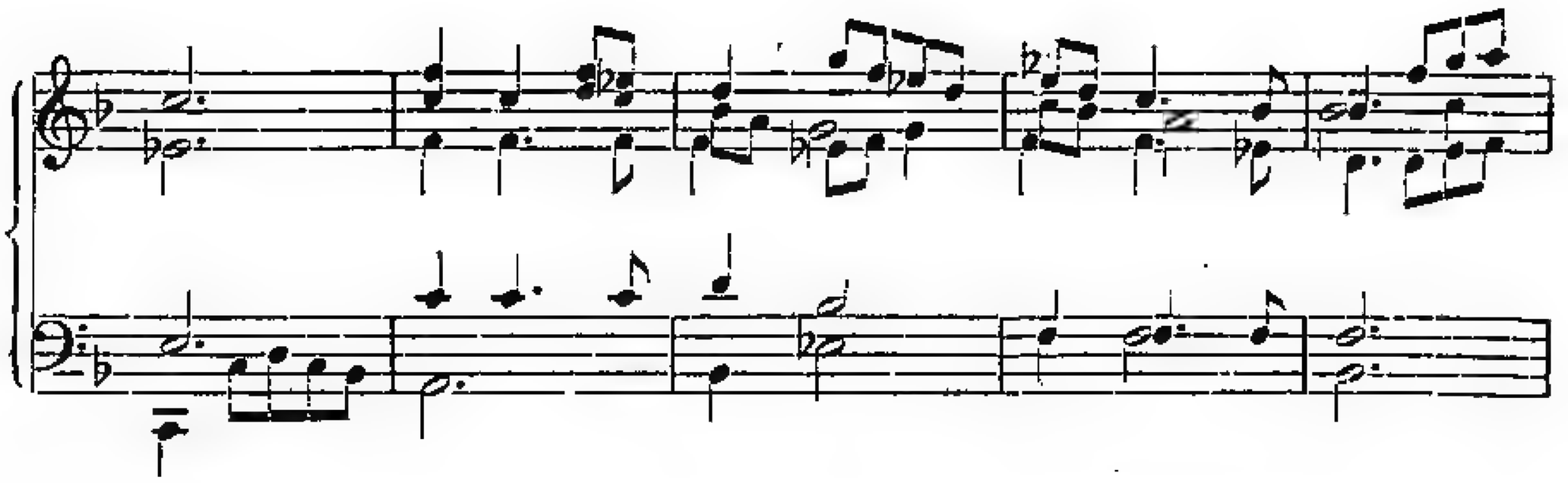
L'*Amore Ammalato* (1657), petite comédie italienne en musique avec entrées de ballet, est la première œuvre qui soit entièrement de sa composition[2]). Elle commence par une Ouverture qui est fort intéressante, car elle marque une étape vers la formation du type classique.

Après un premier mouvement binaire semblable à tous ceux que nous avons déjà vus



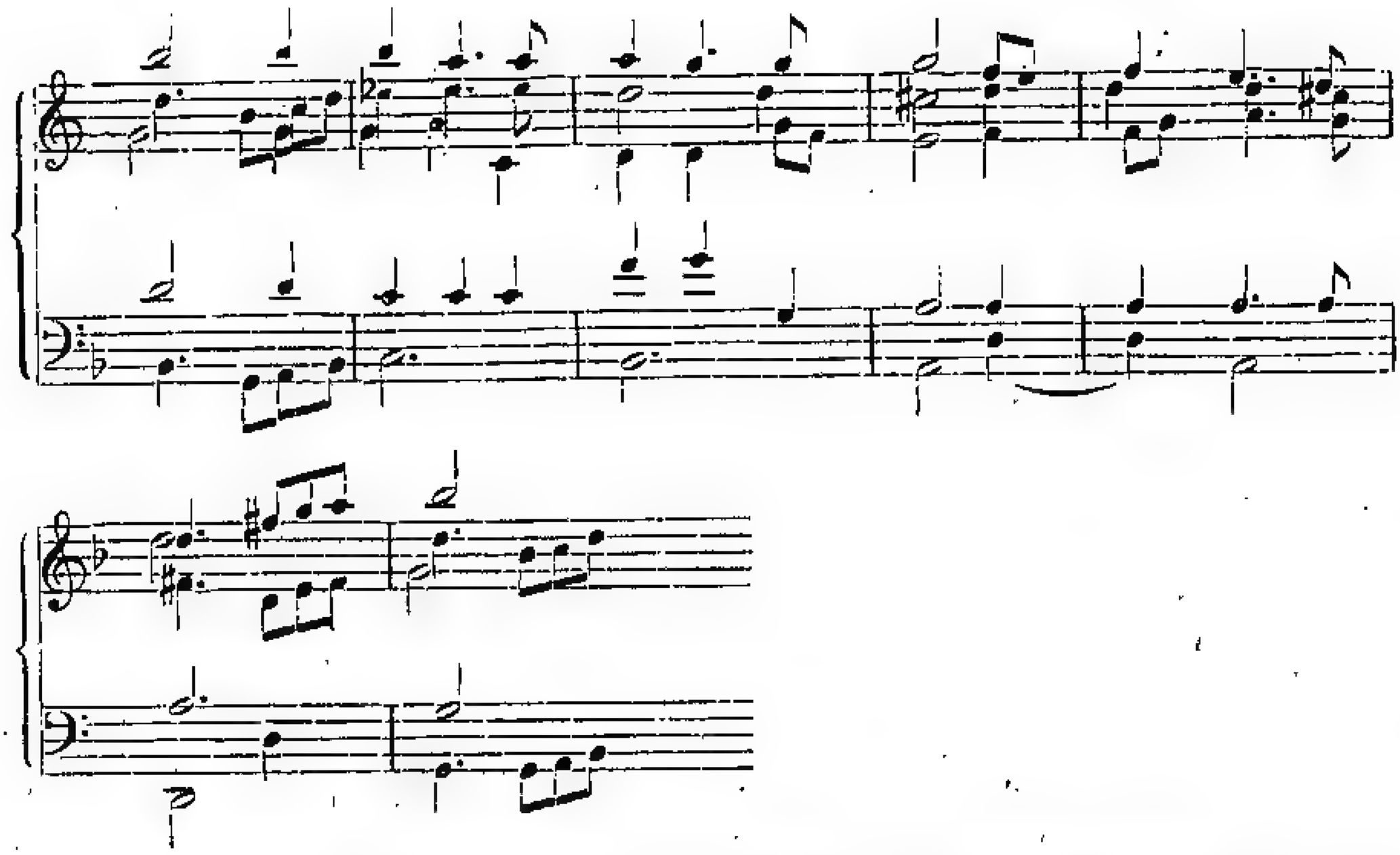
vient un charmant morceau à trois temps au rythme léger et sautillant, où l'on peut relever quelques imitations.





1) Pour la biographie de Lully, voy. Henry Prunières, Lully, collection Laurens, 1910. — Recherches sur les années de jeunesse de J. B. Lully. Rivista musicale italiana, tome XVII, 3 (1910). — H. Prunières et La Laurencie, la jeunesse de Lully, S.I.M., Mars-Avril 1909.

2) Le fait est attesté par la dédicace d'un quatrain de Benserade: «*pour Baptiste, compositeur de la musique du ballet*». Le Ballet de l'*Amour Malade* fut dansé par le roi le 17 février 1657. Il eût un très gros succès.



Jusqu'à présent, dans toutes les Ouvertures, le 2e mouvement était binaire comme le premier et n'en différait que par l'allure plus vive. Ici le changement de mesure et de rythme rend plus sensible le contraste entre les deux parties. Pour Lully cette innovation n'était sans doute pas le résultat d'un dessein bien prémédité, car il renonça à l'emploi de la mesure à trois temps [1]) dès l'année suivante et cela dans l'Ouverture où pour la première fois nous voyons apparaître le fugato.

Le Ballet d'*Alcidiane* dansé par le roi le 14 février 1658 [2]) commençait par une symphonie fort développée qui frappa vivement les assistants, à l'ordinaire plus sensibles au charme des voix qu'à celui des instruments. Voici comment le gazetier Loret rendit compte de cet évènement [3]):

Un grand concert des plus charmans
Composé d'octante instrumens,
(Encore dit-on octante et quatre)
Fait l'Ouverture du téatre,
Scavoir trente et six violons,
Qui sont presque autant d'Apollons,
Formant un mélange céleste,
Flûtes, Clavessins et le reste
Guitères, téordres ou luts
Et des violes de surplus:
Ce grand nombre de symfonies
Admirablement bien unies,
Y font un efet sans égal;
Et, certes, pour l'art muzical,
Je serais un franc Athéiste
Si je ne croyais que Baptiste [4])

1) Bibl. nationale Vm ♯, tome I. — Philidor, tome XV (Conservatoire).

La musique des Ballets de Lully nous a été conservée dans différents reçueils au Conservatoire, à la Bibl. Nationale, à l'Arsenal, à la Bibl. municipale de Versailles. A moins d'indications contraires nous citons d'après le recueil Vm. 6/1 de la Bibl. Nationale.

2) Ballet d'Alcidiane en trois parties . . . in-4, Paris, Robert Ballard.

3) Loret, la Muze historique, 16 février 1658.

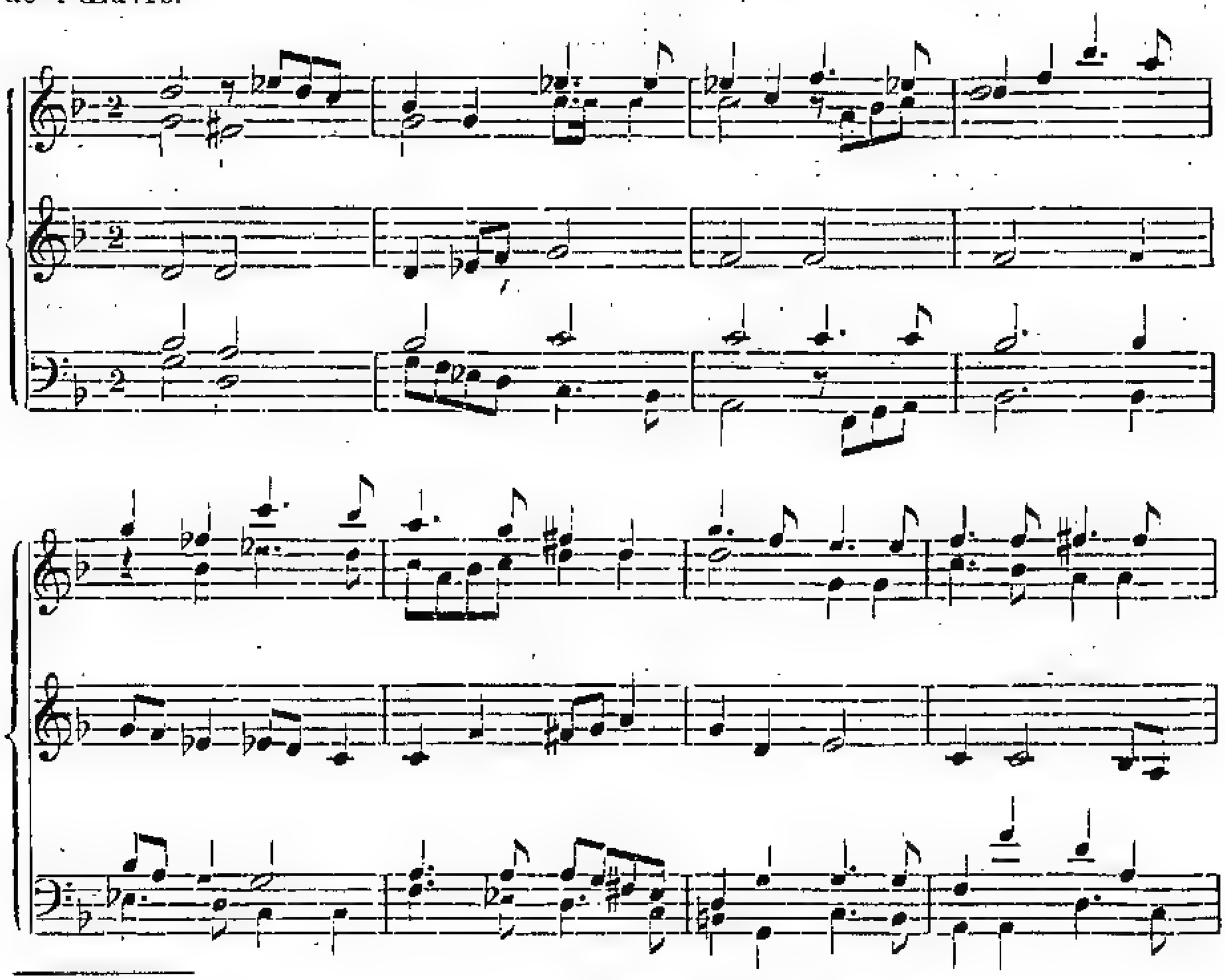
4) Lully est toujours désigné sous le nom de Baptiste jusqu'en 1661 et même après dans les écrits des personnes de qualité. Madame de Sévigné ne l'appelle pas autrement.

Nonobstant les vieilles chansons
Est un des célèbres garçons
Pour la rare et grande harmonie,
Qu'ait jamais produit l'Auzonie.

Puisque c'est luy qui tout de bon,
Pour plaire à Louis de Bourbon.
Ingénieuzement assemble
Tant de sons différents ensemble.

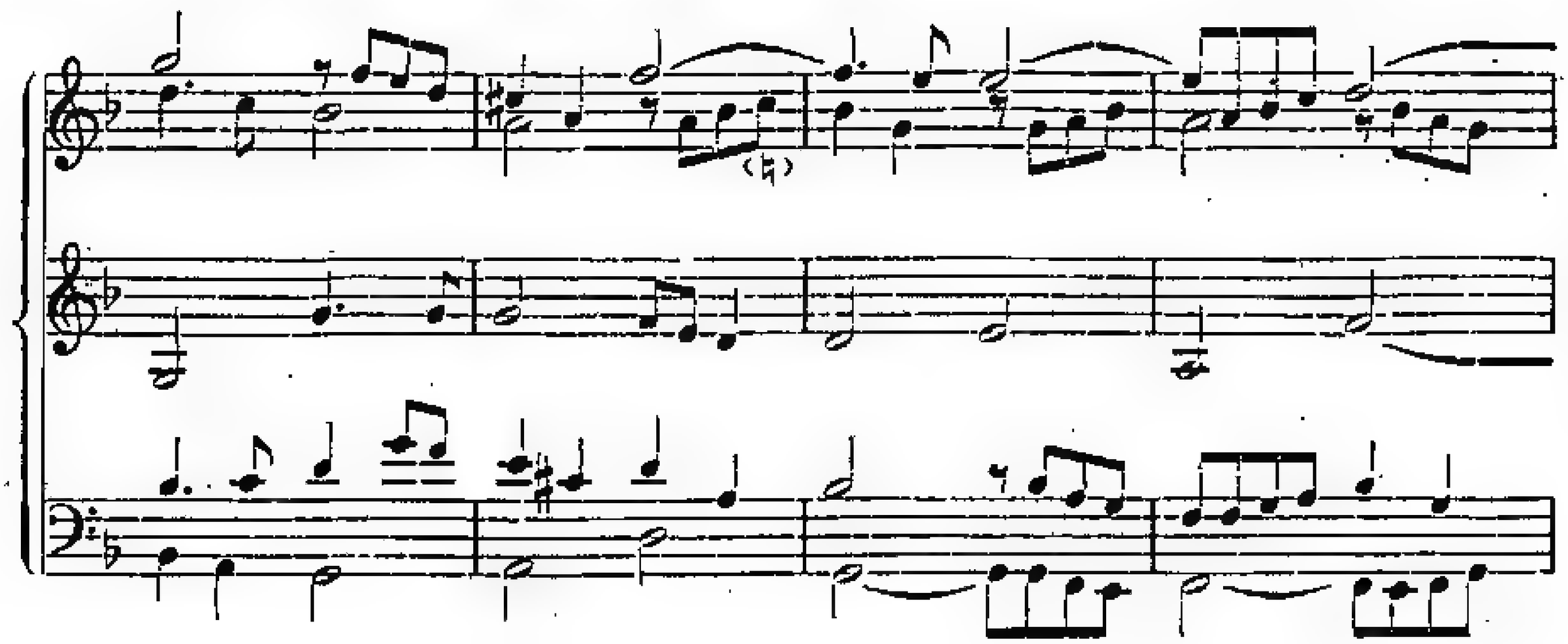
Cette longue tirade est d'un intérêt capital pour nous, car nous y trouvons l'assurance que l'Ouverture d'*Alcidiane* est bien de Lully, qu'elle fit sensation et enfin qu'elle parut chose nouvelle. Or, sans pouvoir affirmer qu'il n'y eût pas d'autres Ouvertures de la même forme avant celle-ci, il est certain que ni dans les Recueils de Ballets, conservés dans les Bibliothèques Françaises, ni dans les Opéras joués en Italie ou en Allemagne, que nous avons pu étudier, nous n'avons trouvé l'union du mouvement grave et saccadé à deux temps avec le fugato italien avant la date de 1658. Il n'est donc pas défendu de considérer Lully comme l'inventeur de ce système. Cet Italien francisé n'était-il pas tout désigné pour réaliser l'union de ces deux parties, l'une purement française et l'autre très italienne?

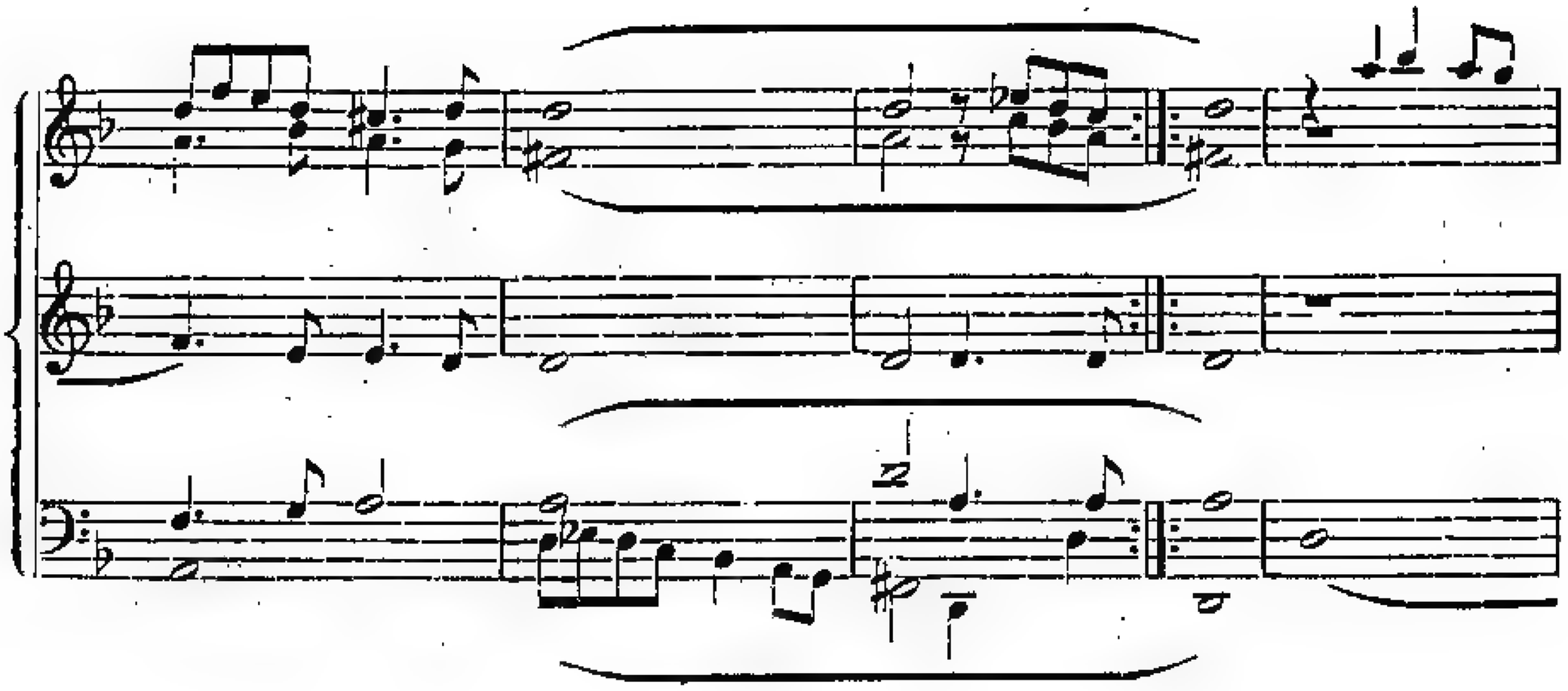
Lully use encore timidement du fugato dans cette œuvre. On n'y trouve pas de ces beaux développements où se plaisent et triomphent les Italiens. Ce n'est encore qu'une esquisse. Le motif exposé en imitation à l'octave par les cinq voix de l'orchestre ne reparaît plus une seule fois jusqu'à la fin de l'Œuvre.

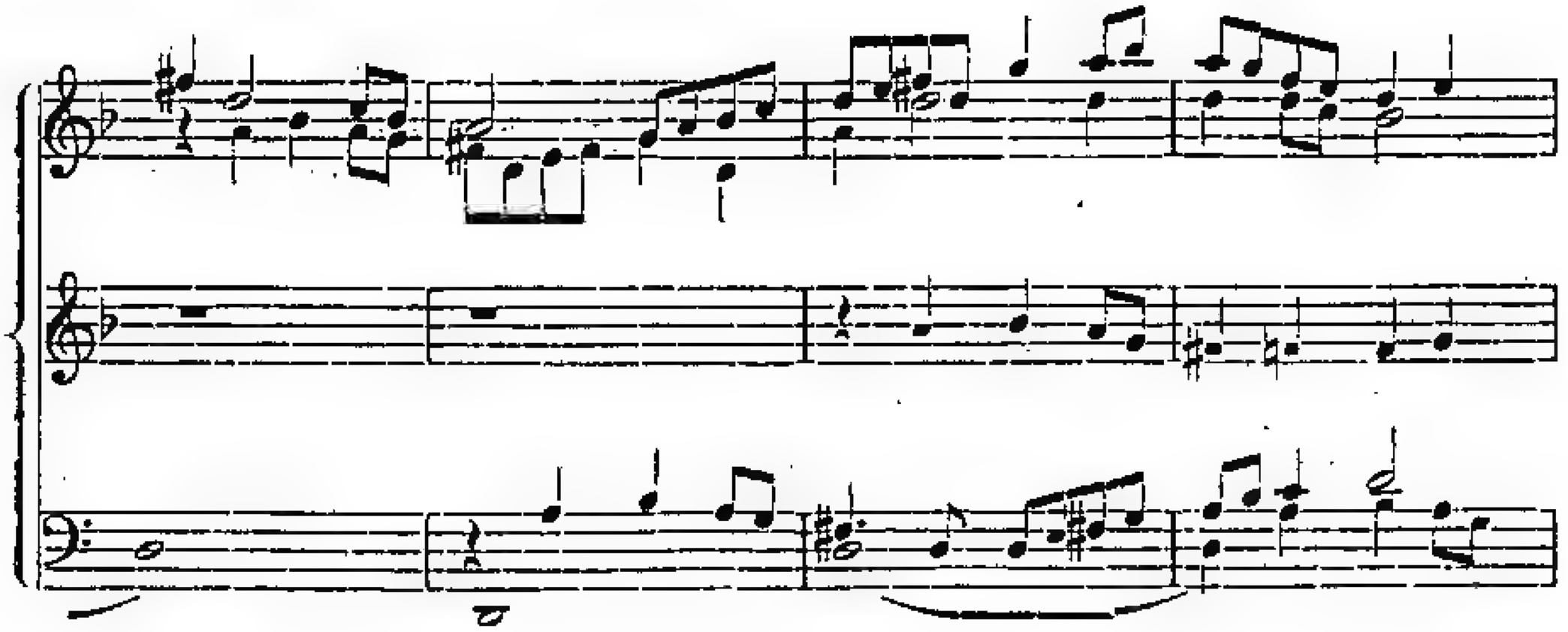


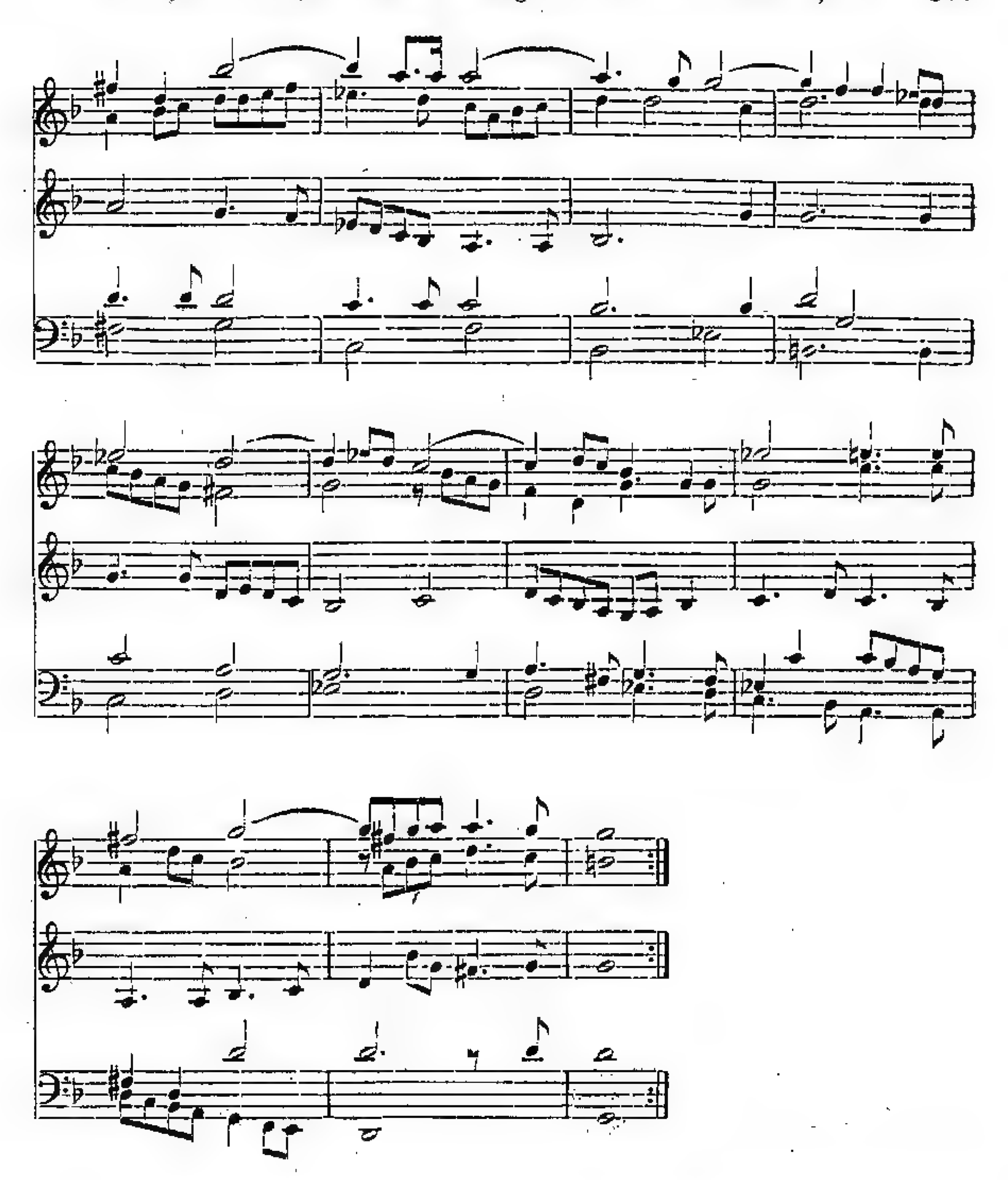
«. . . Baptiste le très cher
N'a pas vu ma Courante et je le vais chercher»

dit le mélomane ridicule de la comédie *les Fâcheux* de Molière.









C'est, en somme, moins une invention qu'un emploi nouveau de formes anciennes que révèle l'examen de ce morceau. Si on fait abstraction de la grande habileté technique dans l'art d'agencer les parties qui s'y manifeste, et qui est évidemment chose nouvelle dans l'histoire de l'Ouverture française, on ne trouve rien à l'analyse dans la première partie qui ne soit déjà, au moins en germe, dans toutes les Ouvertures précédentes. Le même rythme saccadé et triomphal scande le mouvement grave, le même arrêt sur la Dominante assure son union avec la 2e partie. D'autre part, le fugato qui vient ici pour la première fois prendre la place du mouvement vif écrit en harmonies compactes, que nous avons jusqu'alors rencontré, est, depuis

de longues années, employé par les compositeurs italiens dans les Ritournelles et les Symphonies de leurs Opéras.

Le *San Alesso* de Stefano Landi[1]) commence par une longue pièce instrumentale presque entièrement conçue en style fugué, et la *sinfonia*[2]) qui sert de prélude au 2e acte débute par l'exposition successive du motif à la quinte et à l'octave tout à fait à la manière d'un second mouvement d'Ouverture Française.

Dans son *Erminia sul Giordano*[3]) Michel Angelo Rossi emploie un agencement analogue des parties au cours de la *sinfonia per introduzione del prologo*. Provenzale enfin, qui placera en tête du *Schiavo di sua moglie*[4]) une symphonie se rapprochant beaucoup de l'Ouverture Française, emploie le système de l'entrée en imitation dans l'introduction de sa Cantate «*Care Selve*»[5]). Il serait facile de multiplier les exemples. Ajoutons seulement que la structure de certaines pièces instrumentales françaises avait également pu servir de modèle à Lully. Nous trouvons dans Philidor[6]) une Allemande de Chancy qui est probablement antérieure à 1658 et qui présente la succession de deux morceaux fugués unis sur l'accord de la Dominante[7]).

A vrai dire, le style d'imitation était alors pratiqué d'une manière si générale qu'il devait arriver par la force des choses qu'un fugato se trouvât parfois enfermé entre deux mouvements lents. On a confondu de tels dis-

---

1) Représenté en 1632. V. Romain Rolland, Revue d'histoire et de critique musicale, janvier-février 1902.

2) Publiée par Hugo Goldschmidt: Studien zur Geschichte der italienischen Oper im 17. Jahrhundert (Breitkopf, 1901), p. 202. — La partition ancienne se trouve à la Bibl. Nationale.

3) Erminia sul Giordano, dramma musicale rappresentato nell Palazzo del Illustrissimo e Excellentissimo signore D. Taddeo Barberino .... posta in musica da Michel Angelo Rossi. Roma, 1637, in-fol. Bibl. Vaticana barb. Stamp. N, XIII, 200.

4) En 1671. Partition manuscrite à Rome (B. Santa Cecilia). — Copie au Cons. de Bruxelles 17.194. Le prélude à été publié par Romain Rolland dans son Histoire de L'Opéra en Europe.

5) Bibl. du Conserv. de Bruxelles Cantates 17.197, copie d'après l'original du Conservatoire de Milan.

6) Philidor, I, p. 42. Cette Allemande sans nom d'auteur succède à une «suitte faitte pour M. le Compte Darcours par M. de Grignis pour les Cromornes l'an 1660», de sorte que l'on pourrait croire qu'elle est de Grigny, mais à la Table on peut lire: «Allemande de M. Chancy».

7) Il est inutile de faire remarquer l'analogie de style qu'il y a entre l'Allemande majestueuse à deux temps et le premier mouvement de l'Ouverture. Déjà à cette époque on les jouait en commençant le bal, mais on ne les dansait plus. Ceci explique que dans les suites de la fin du XVIIe siècle on emploie indifféremment une Allemande ou une Ouverture pour débuter. Johan Pachelbel dans ses *suiten* de 1683 et Wilhelm Hiéronimus Pachelbel restent fidèles à l'Allemande (Denkmäler der Tonk. in Bayern, I, 2). Au contraire Jean Caspar Fischer dans le *Journal du Printemps* et G. Muffat dans le *Florilegium primum* 1695 se servent toujours de l'Ouverture Française.

positifs avec l'Ouverture Française et pourtant comme le remarque justement M. Dent[1]) ils sont bien éloignés par l'esprit de la forme pompeuse de l'Ouverture Lullyste. Il leur manque ce qui caractérise essentiellement celle-ci: le rythme saccadé et l'emploi systématique des notes pointées dans le mouvement grave.

La structure de quelques symphonies vénitiennes de l'Ecole de Monteverde rappelle aussi un peu le plan des Ouvertures Françaises, au moins de celles du type primitif, car le fugato en est également absent. L'*incoronazione di Poppea*[2]) (1642) nous offre le premier modèle de ce genre. La sinfonia qui précède le prologue comprend 2 parties distinctes: une à quatre temps, d'un mouvement grave, l'autre à 3/2 et plus rapide. L'Ouverture du *Giasone*[3]) (1649) est construite sur le même plan ainsi que celle de plusieurs opéras vénitiens du temps. L'allure massive et solennelle du premier mouvement dont les harmonies s'érigent verticalement sans qu'aucune fugue et même sans qu'aucune imitation ne s'y glisse, n'est pas sans analogie avec le premier mouvement de nos Ouvertures Françaises.

Il est à remarquer cependant qu'aucune de ces symphonies vénitiennes ne présente avant 1662, — date du séjour à Paris de Cavalli[4]) et de la diffusion à travers l'Europe du type classique, — le rythme saccadé caractéristique. En second lieu, chez Cavalli comme chez Monteverde, l'Ouverture se compose de la juxtaposition de 2 morceaux absolument indépendants l'un de l'autre, chacun commençant et finissant sur la tonique. Au contraire, en France et cela dans toutes les Ouvertures, même du type le plus primitif, comme celles du «*Ballet de Mademoiselle*» ou du «*Dérèglement des Passions*», le mouvement lent est solidaire du mouvement vif. L'arrêt sur la Dominante du premier est une loi absolue dès 1640 et qui ne souffre aucune exception.

Les *Sonate* placées par Cesti en tête de ses opéras, ont été prises à tort dour des ébauches d'Ouvertures françaises. En fait, elles sont toutes postérieures au Ballet d'*Alcidiane* et ne présentent que de vagues analogies avec le type Lullyste. Les *Sinfonie* de *L'Argia*[5]) et de *La Pomo d'Oro*[6]) (1668 et 1669), ont peut-être au contraire subi l'influence française. Pourtant, elles ne se conforment pas strictement aux lois rythmiques et tonales que nous avons analysées. Quant à celle de la *Magnanimita d'Alessandro*[7]) si souvent citée comme prototype de l'ouverture française elle n'offre vraiment rien de commun avec la forme qui nous occupe. C'est une sorte d'Aria à Da Capo. La première partie qu'on reprend pour finir est un type parfait

1) Dent, Alessandro Scarlatti, p. 59.

2) Biblioteca Marciana.

3) Manuscrits à Venise et à la Biblioteca Nazionale de Florence (le Giasone a été publié dans la collection Eitner, Publikation Älterer praktischer Musikwerke, T. XII.

4) Cavalli arriva à Paris pour les fêtes du mariage royal au cours de l'été 1660. Il en repartit après la fin des représentations de L'*Ercole Amante* sans doute au début de Mars 1662.

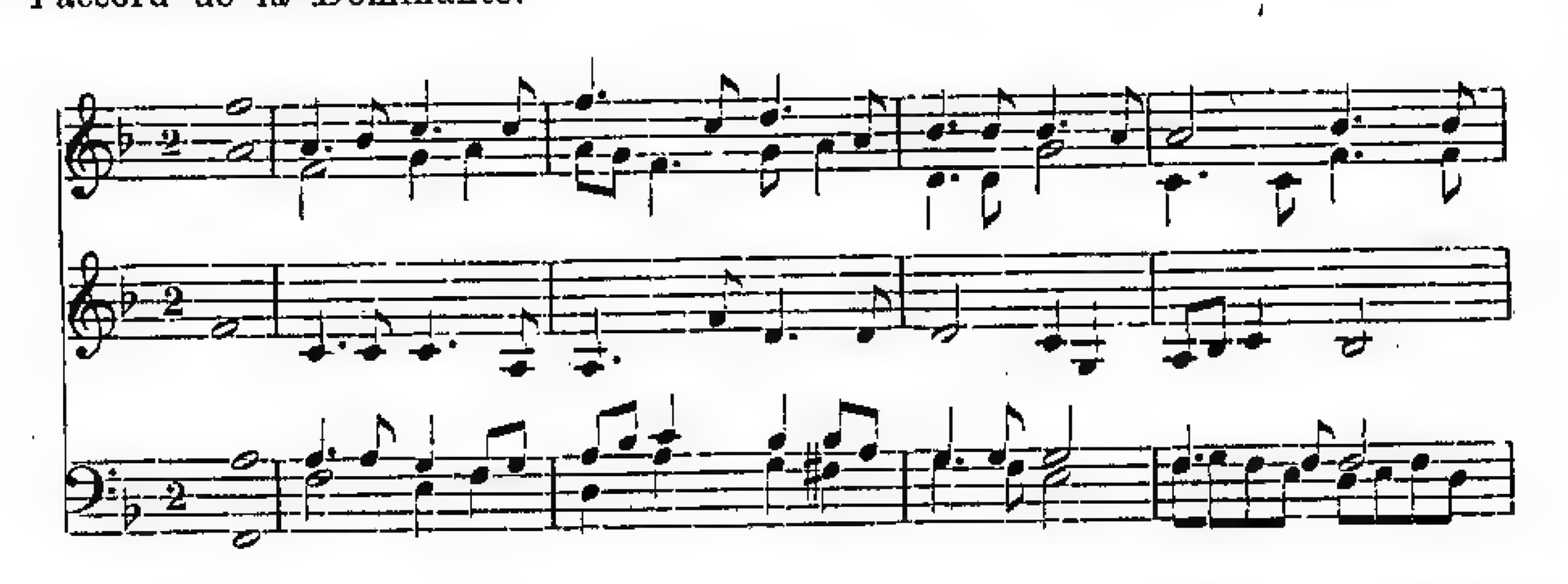
5) L'*Argia* drama per musica rappresentato nel teatro san Salvatore L'anno 1669 in Venezia. Bibl. Marciana 9.915.

6) Il Pomo d'Oro (1668). Denkmäler der Tonk. in Österreich, T. III et IV, Artaria, 1896—97.

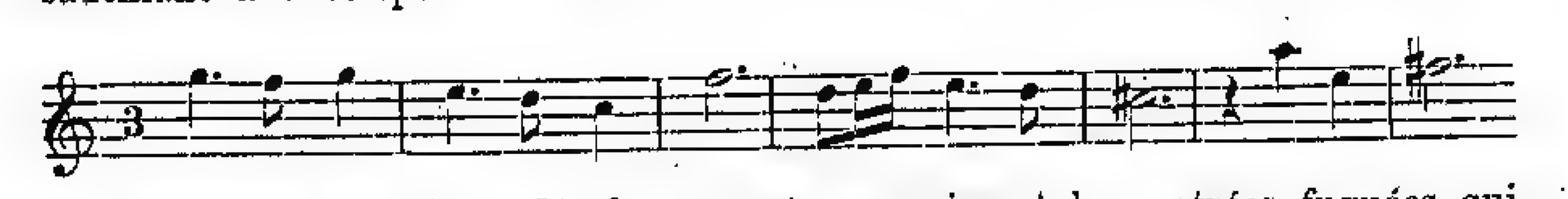
7) Publié par Eitner. T. XII. Publikation älterer praktischer Musikwerke. Leipzig, 1883. (A la suite de la Dori.) — Suivant Kretzschmar, (Op. Cit.) La Magnanimita d'Alessandro aurait été représentée vers 1662 sans doute à Inspruck.

de l'Ouverture vénitienne, majestueuse, mais dépourvue du rythme saccadé; le second mouvement n'est même pas fugué, enfin, le premier morceau n'est pas enchaîné avec le second par l'arrêt sur la Dominante. En un mot, si on excepte une certaine allure solennelle qui est commune à toutes les pièces instrumentales destinées à commencer une fête [1]), on ne trouve rien dans cette œuvre qui présente la moindre analogie avec l'Ouverture Lullyste.

Lully encouragé par le succès d'*Alcidiane* allait l'année suivante donner dans le Ballet de *La Raillerie* [2]) un autre essai qui va nous rapprocher encore du type de l'Ouverture française telle qu'elle fut répandue à travers l'Europe. Le second mouvement est divisé en 3 segments: le premier à trois temps en harmonies compactes, le second en fugato, le troisième à quatre temps, majestueux. C'est une sorte de compromis entre le 2e mouvement à $^3/_4$ de l'*Amore Ammalato* et le fugato d'*Alcidiane*. L'Ouverture [3]), en fa majeur, commence par le mouvement binaire classique qui s'arrête sur l'accord de la Dominante.



Alors commence la 2e partie; elle débute par un motif mélodique au rythme sautillant à 3 temps.



Aprè sun assez long développement apparaissent les entrées fuguées qui s'enchaînent ainsi à ce qui précède:

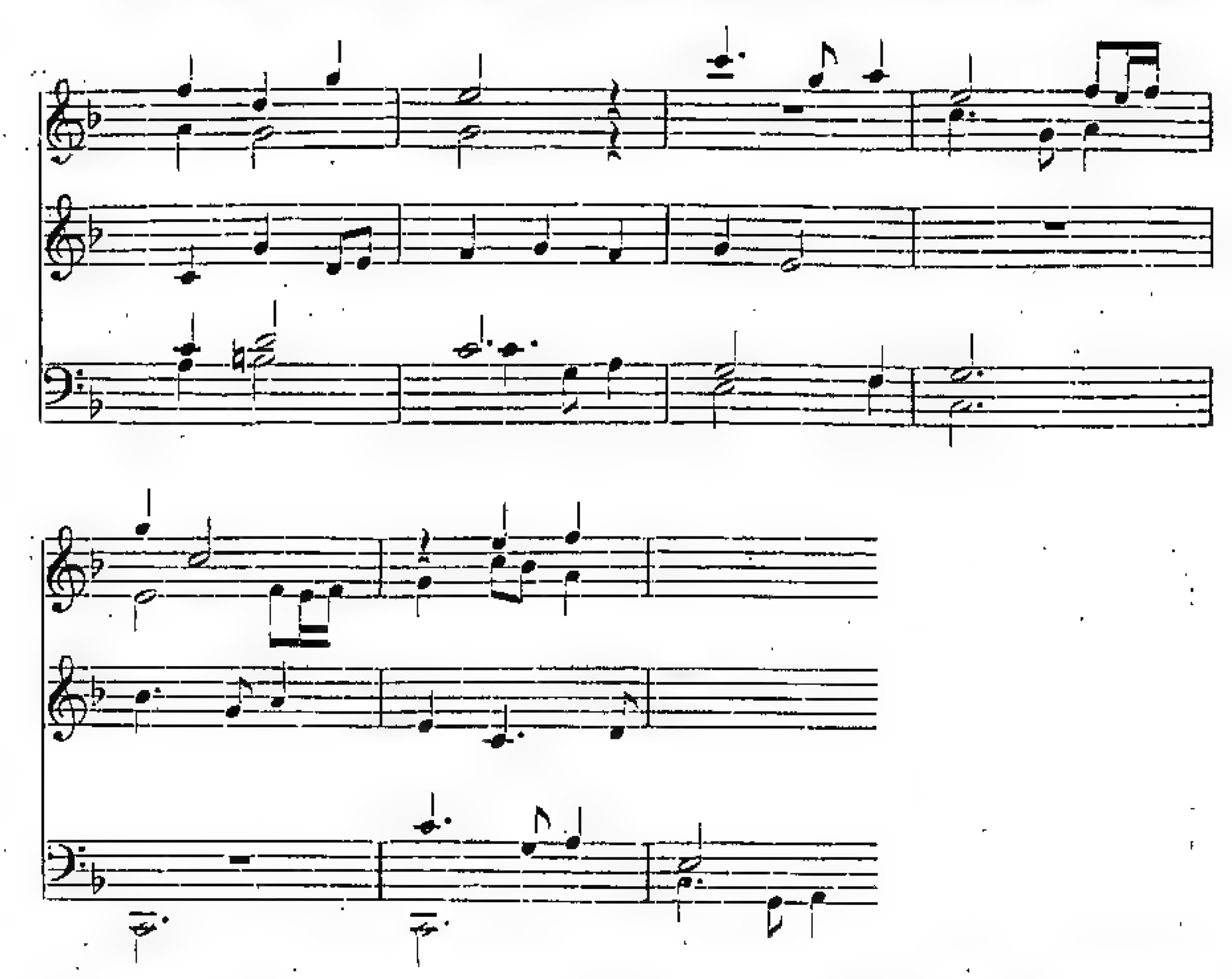
---

1) Les Allemandes présentent le même aspect solennel que les ouvertures anciennes de tous les pays. V. Ecorcheville: *20 suites d'orchestre du XVIIe siècle français*, Paris' 1906, p. 29—30

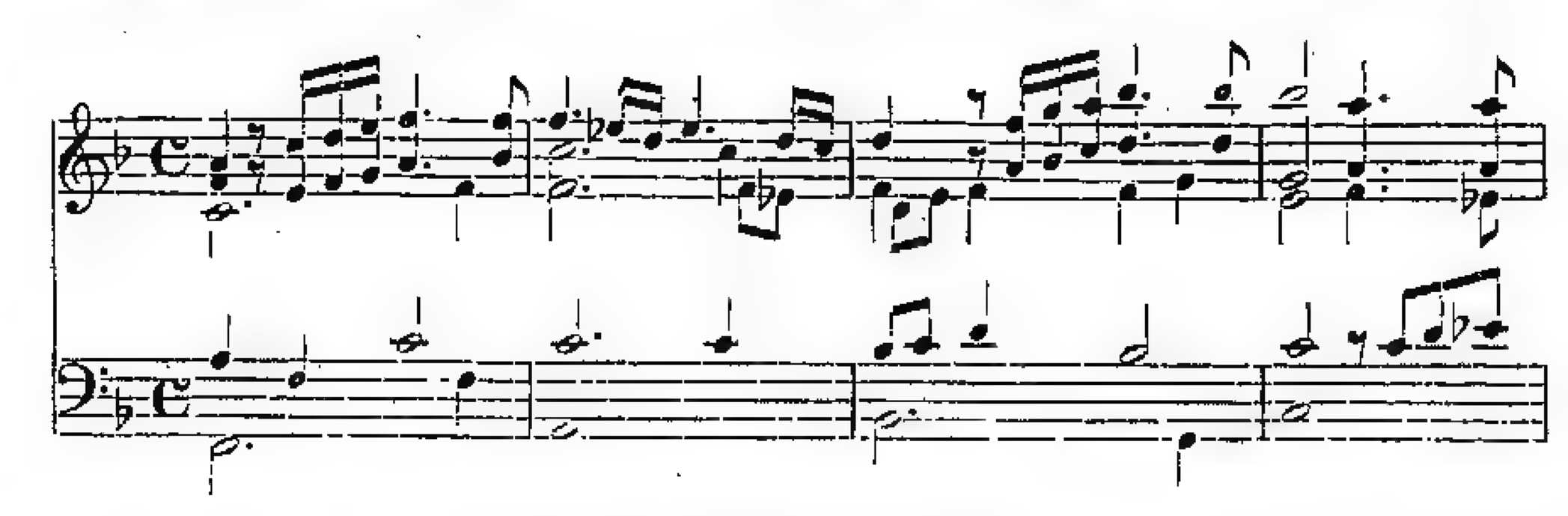
2) Dansé le 19 février 1659 avec un très grand succès. Loret dans sa Muze historique du 22 février parle avec admiration . . .

De la Symfonie
Et de cette grande Harmonie
De plus de septante instrumens
Dont les célestes agrémens
Charmaient avec leur rézonance
Les étrangers et ceux de France . . .

3) Bibl. Nat. Um. 6/1, tome I.



Ce fugato ne dure que 6 mesures et s'arrête sur la tonique, alors commence une péroraison grave à 4 temps qui sert de conclusion à l'œuvre.



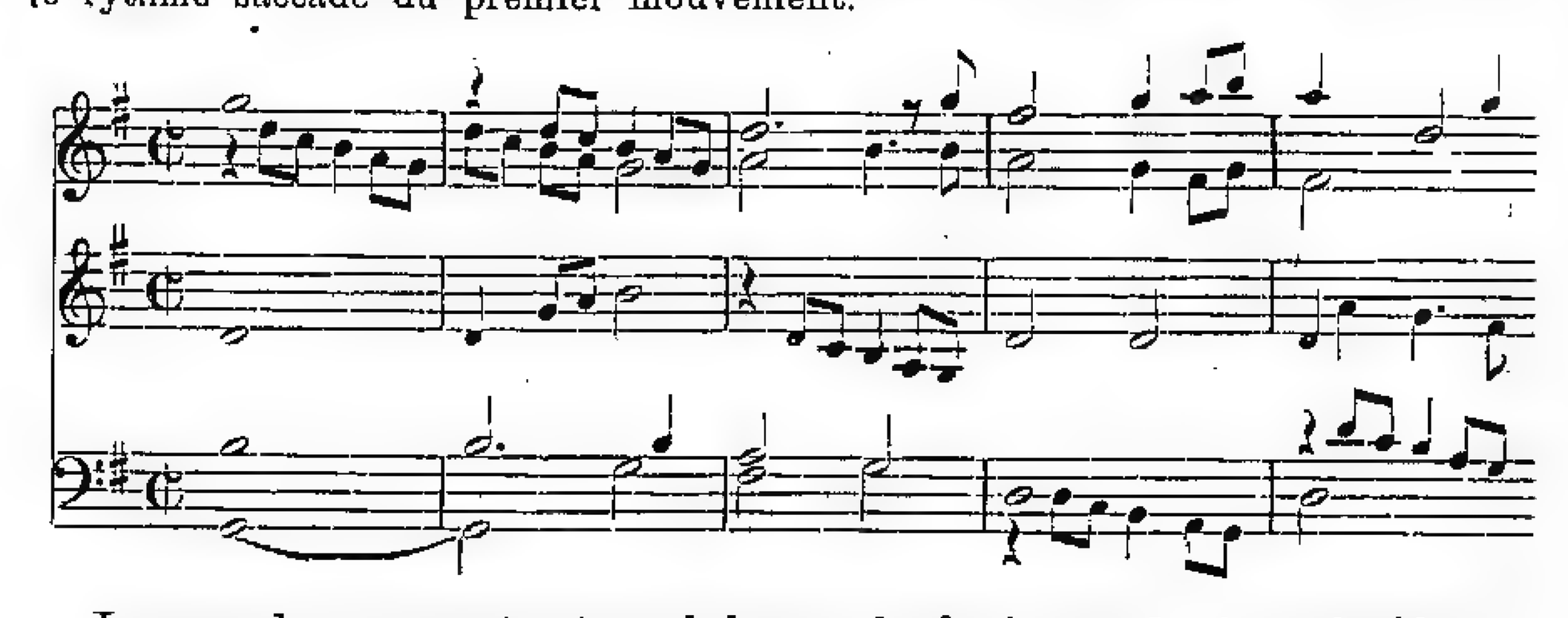
L'emploi de ce mouvement binaire restera d'ailleurs facultatif. Il pourra s'enchaîner sans interruption avec la 2e partie, mais il sera toujours regardé comme un appendice à cette 2e partie. Jamais au XVIIe siècle, ni au XVIIIe siècle, l'Ouverture Française ne fut définie comme comportant plus de 2 parties. Les Dictionnaires de Walther[1]) et de Rousseau sont formels sur ce point[2]).

On voit, en lisant cette œuvre, que l'on est à la veille de trouver la formule définitive. Nous allons la voir surgir dès 1660 et se répandre avec

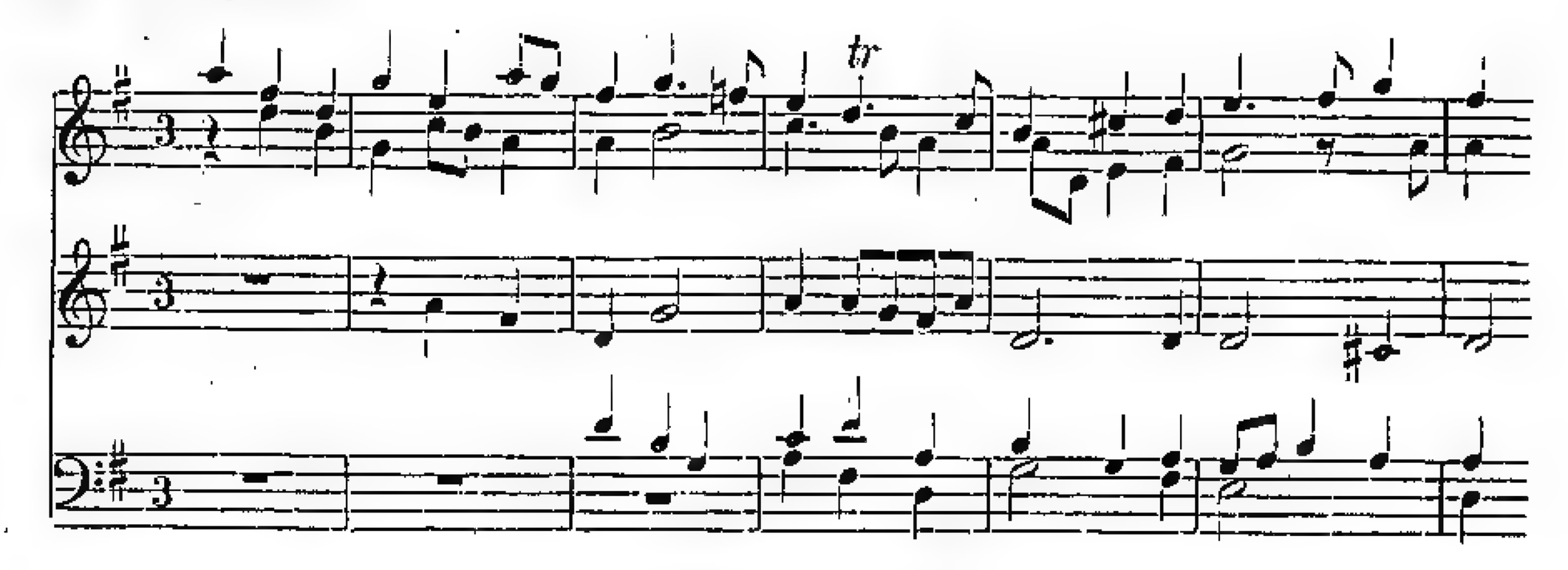
1) Walther, Musicalisches Lexicon (Ouverture, p. 456), Leipzig, 1732, in-8°.
2) Voyez ce que nous avons dit plus haut à ce sujet.

rapidité au cours des années suivantes. Fut-ce Lully, qui paraît avoir joué jusque-là un rôle prépondérant dans les transformations de cette forme, qui donna le premier l'Ouverture type qu'allaient copier, durant près d'un siècle, tous les musiciens de l'Europe? Nous ne le savons pas exactement. Personnellement, nous n'avons pu trouver d'Ouvertures Françaises antérieures à celles de *Xerxès* que composa Lully pour la représentation de l'Opéra de Cavalli donnée à Paris le 22 novembre 1660.

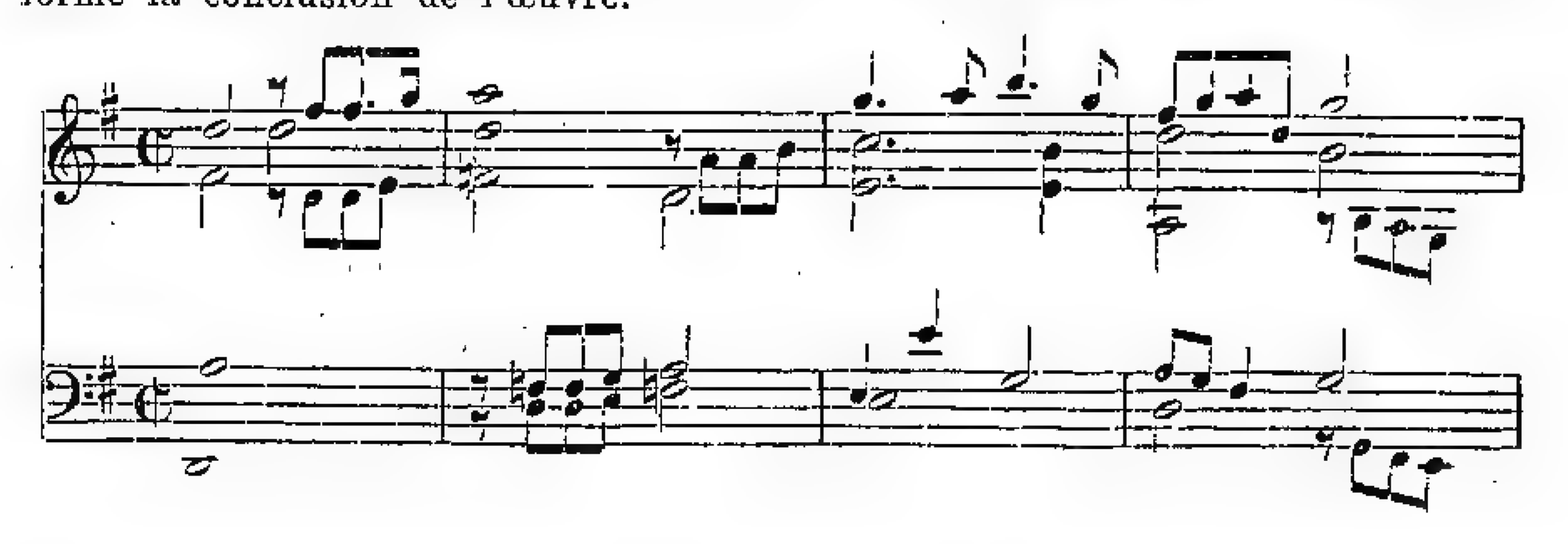
Cette fois, c'est un modèle achevé du genre. Désireux sans doute de prouver à son rival Cavalli — (depuis quelques mois déjà à Paris), qu'il ne lui était pas inférieur dans l'art de pratiquer le style fugué, Lully a multiplié les imitations dans toute l'œuvre, au point même d'altérer légèrement le rythme saccadé du premier mouvement.

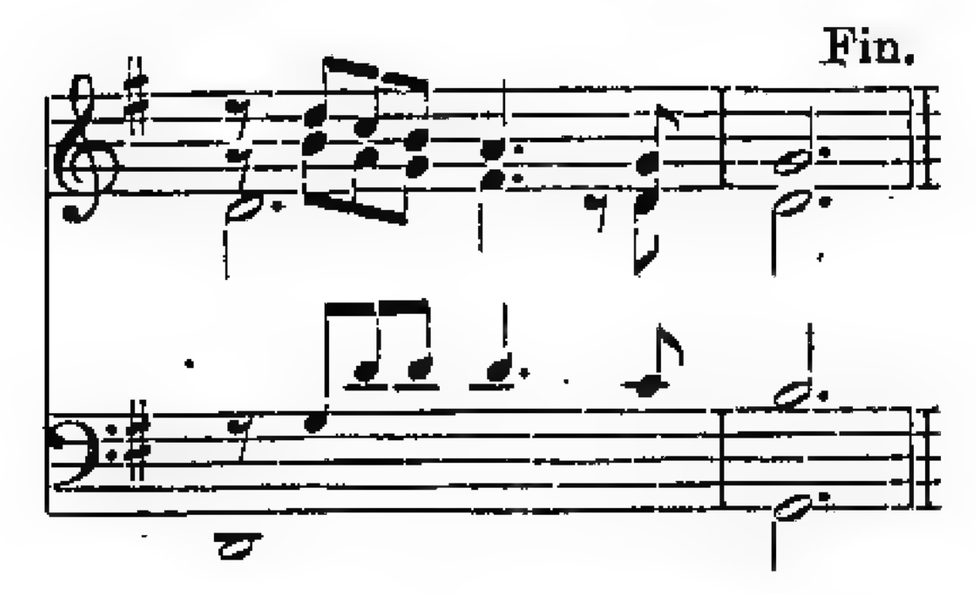


Le second mouvement est un bel exemple de fugato classique de l'Ouverture Française:



Ce fugato s'enchaîne sur la Dominante avec le grave à 2 temps qui forme la conclusion de l'œuvre.





Ainsi, dès 1660, c'est-à-dire douze ans avant de faire représenter un opéra, Lully compose une ouverture du type le plus classique. Il ne cessera d'en écrire désormais pour tous les Ballets Royaux: *Les Saisons* (23 juillet 1661), *l'Impatience* (1662), *Les Arts* (1663), *Les Amours déguisés*, *Le Mariage forcé*, *La Princesse d'Elide*, *Les Entr'actes d'Œdipe* (1664), *La Naissance de Vénus* (1665), *Le Triomphe de Bacchus* (1666), *Les Muses* (1666), *Le Carnaval*, *Flore*, *Monsieur de Pourceaugnac*, *Le Bourgeois Gentilhomme*, *Psyché*, etc. etc. . . . Toutes ces Ouvertures et toutes celles que nous trouverons par la suite en tête de ses opéras sont construites selon la formule appliquée à celles du *Xerxès*. La seule modification que se permettra parfois Lully sera de développer très longuement la 2e partie en faisant dialoguer le trio des cordes avec la masse de l'orchestre (*Ballet des Saisons*, *triomphe de Bacchus*, etc. . . .). Mais toujours le premier mouvement sera grave et saccadé, toujours le 2e commencera par des entrées fuguées et le passage de l'un à l'autre se fera toujours sur la Dominante[1]).

L'exemple de Lully fut bien vite suivi et dès 1661 nous voyons Beauchamp écrire pour la comédie *Les Facheux* de Molière une charmante ouverture de la forme la plus régulière[2]). Faut-il supposer que Lully et Beauchamp ont copié un modèle commun aujourd'hui disparu? C'est possible, mais lorsqu'on suit les tâtonnements du Florentin, lorsqu'on le voit dans l'*Amour malade* remplacer le mouvement à 2 temps de la vieille Ouverture Française par un morceau à 3 temps, léger et sautillant, puis dans *Alcidiane* compléter sa tentative en usant du fugato, enfin, dans la *Raillerie*, donner un exemple presque parfait de l'Ouverture classique, on est fortement tenté, jusqu'à preuve du contraire, de le considérer comme le créateur de la forme employée dans celle de *Xerxès*. Au reste, il n'y a rien de surprenant à ce que son invention ait été immédiatement imitée. Lully, en 1660, était un grand personnage et le seul musicien de la cour qui fut vraiment en vue.

---

1) Cette règle sera toujours observée en France. Seuls certains compositeurs étrangers, emportés sans doute par l'habitude qu'ils avaient d'écrire des symphonies italiennes dont les diverses parties étaient juxtaposées, ne s'y conformèrent pas. Je citerai entre autres Gottlieb Muffat dans ses *Componimenti Musicali per il cembalo* (1735) et un certain Tho. Bullamord dont un manuscrit du Trinity Collège à Dublin nous a conservé quelques pièces (Ms. 413). Mais c'est là une exception et tous les maîtres qui ont illustré ce genre ont pris soin d'enchaîner sur la dominante le grave et le fugato. D'ailleurs Gottlieb Muffat lui-même après avoir violé la règle dans la première ouverture de ses Componimenti l'observe dans celle qui commence la 1er suite. (Denkmäler . . . in Österreich. III. Bd., p. 11 et 59.)

2) Ce Ballet est contenu dans le tome XLIV de la collection Philidor. On lit au-dessous du titre la note suivante: «Ce ballet a esté fait les airs et la danse par M. Beauchant».

Il est le seul auquel Benserade adresse des vers dans les Livrets de Ballets et les Gazettes le proclament inimitable[1]. Nous savons même qu'on s'efforçait déjà de s'approprier ses procédés. Le bon Loret, dans sa Muze Historique, ne parle-t-il pas souvent de . . . Baptiste . . .

Dont maint est le singe et copiste . . .

Lully, qui dès la mort de Cambefort allait être nommé *surintendant de la musique de la Chambre* (16 Mai 1661) pouvait fort bien faire école plusieurs années avant d'être choisi par le roi pour exercer sur la musique française une sorte de dictature.

Quoi qu'il en soit, la forme nouvelle allait se répandre avec rapidité. Ce fut sans doute par les maîtres de danse et les violons français que s'opéra d'abord cette diffusion, car ils étaient légion dans toute l'Europe. En dépouillant des relations de voyageurs du XVIIe siècle, M. Pirro a trouvé les noms d'un grand nombre d'entre eux qui vivaient à Tubingue, à Heidelberg, à Cassel, à Strasbourg[2]. Dans toutes ces petites cours princières on voulait être au courant des dernières nouveautés de Paris et l'on se faisait envoyer les Courantes, les Bourées, les Gigues et les Sarabandes qui y étaient en vogue. Ainsi se constituaient des fonds de musique comme celui qui a été conservé à Cassel[3], où nous trouvons un grand nombre de danses venues de France ou composées par des musiciens étrangers sur le plan de celles-ci. Les Ouvertures furent vite adoptées pour remplacer les Allemandes qui jusque là servaient à commencer les Bals et les Ballets. Nous trouvons dans les Suites de Cassel une Ouverture qui ne doit pas être postérieure à 1665. Elle est, selon toute vraisemblance, d'un certain Gerhard Disineer[4], musicien anglais attaché à la Cour de Hesse. Le titre: *Ouverture* qui est donné à cette pièce montre assez l'origine du genre.

La popularité de Lully allait puissamment favoriser la diffusion de l'Ouverture française. Dès 1663, Le Grand Duc de Toscane écrit à son résident

---

1) V. Prunières et La Laurencie, la jeunesse de Lully.

2) Riemann-Festschrift. Max Hesse, Leipzig.

3) M. Ecorcheville a publié intégralement tout ce fonds sous le titre: «*Vingt suites d'orchestre du XVIIe siècle français 1650—1670.*»

4) Cette Ouverture signée G. D. fut d'abord attribuée par M. Ecorcheville à Guillaume Dumanoir. M. Norlind dans son étude sur la Suite (I. M. G.) critiqua cette assertion et mit en avant le nom de Gustave Duben. Cependant Eitner dans son Quellen-Lexikon attribue expressément cette Ouverture et d'autres pièces signées G. D. (Bransles nouveaux et Allemande) qui figurent dans ce même manuscrit à Gerhard Disineer. Il existe à la Landesbibliothek un exemplaire unique d'un ouvrage gravé de cet auteur: «Instrumental Ayrs in three and four parts, 2 trebbles, tenor and Bass, containing great variety of Musik in several humors viz.: Ouvertures, Allemands, Ayrs, Brawls, Courants, Sarabands siggs and Gavots for all hands and capacities by Gerhard Disineer» — (3 fasc. petit in-8 obl.) Art. 4° 17. Cet ouvrage renferme plusieurs ouvertures. Une seule est régulière (pag. 15). En général Disineer se contente du premier mouvement grave qu'il arrête sur la tonique et fait suivre d'un *allegro*, d'un *aria* ou d'une *allemande* etc. L'influence française y est manifeste non seulement par le style, mais aussi par les titres qui sont pour la plupart en français. Enfin une des pièces porte le nom de *Baptiste* (p. 57). Elle se compose de deux parties unies sur la dominante et dont la seconde débute par des entrées fuguées.

à Paris[1]) pour le prier de lui envoyer régulièrment des compositions instrumentales de Baptiste dont la renommée a déjà passé les monts. En Angleterre l'Ouverture fut sans doute introduite par des musiciens français comme ce Louis Grabu qui passa la Manche vers 1665. Elle eut une fortune prodigieuse et fut cultivée par tous les maîtres anglais du XVIIe siècle. Nous la trouvons en tête des Suites de John Banister, de Rob. Smith, de Tho. Bullamord[2]) dans des recueils manuscrits[3]) où abondent les compositions instrumentales de Lully (dénommé M. Baptis). C'est peut-être des maîtres anglais que Haendel apprit à se servir de l'Ouverture dont il devait faire un usage si éclatant dans ses opéras et ses oratorios[4]). Il est vrai qu'au début du XVIIIe siècle cette forme triomphait également en Allemagne où l'avaient répandue les Muffat[5]), les Fischer et les Cousser[6]). Ce fut grâce à ces champions du style lullyste et grâce aux grands artistes qui en subirent l'influence à Keyser, à Haendel[7]), à Bach que le genre atteignit l'apogée de sa gloire et jouit d'une popularité européenne.

Certes il est aisé de rabaisser le rôle de Lully dans l'invention de l'Ouverture française. Il est certain qu'il trouva le plan tout tracé par les compositeurs qui l'avaient précédé à la Cour et ne fit que substituer au second mouvement trop massif et trop compacte de l'Ouverture primitive, le léger et spirituel fugato dont se servaient les Italiens; mais il créa ainsi entre la majestueuse et robuste allégresse de l'introduction et la vivacité enjouée de la péroraison une heureuse opposition de valeurs qui donna à l'Ouverture toute sa signification. Grâce à cette fusion d'éléments français et italiens, elle cessa d'être un genre strictement national pour prendre un caractère d'universalité. Elle quitta les ballets de Cour parisiens pour briller en tête des opéras, des oratorios, des Suites. Allemands, Anglais, Italiens, Suédois cultivèrent à l'envie cette plante germée en terre française. Lully ne fut peut-être pas celui qui illustra le plus le genre qu'il avait créé, mais sans lui, ni les Haendel, ni les Bach n'eussent pu ériger les merveilles architecturales qui ont immortalisé la forme de l'Ouverture française.

---

1) V. Henry Prunières, Recherches sur les années de jeunesse de J. B. Lully. Revista Musicale, T. XVII, fasc. 3º (1910).

2) Ce Bullamord dont aucun dictionnaire ne parle, use très librement de l'Ouverture française. Il n'enchaîne pas sur la Dominante les 2 morceaux et dans une Ouverture en sol mineur du recueil de Dublin il remplace le fugato par une longue chaconne.

3) Un de ces recueils se trouve à la Bibliothèque de Dublin, il contient des œuvres de Bullamord, Rob. Smith, Banister, Grabu, Lully etc. . . . Trinity College, L. I. 7—9 (Ms. 413).

4) Romain Rolland, Haendel. Alcan, 1911.

5) «Je fus peut-être le premier qui en apportai quelqu'idée assez agréable aux musiciens de bon goust en Alsace, puis chassé par la guerre précédente aussy à Vienne, en Autriche, à Prague et enfin ensuitte à Strasbourg et à Passau» Muffat. Préface du *Florilegium primum*, 1695 (Denkm. d. Tonk. i. Österreich. 1. B.).

6) A noter cette juste appréciation de Cousser par Brossard: «C'estoit un fort beau génie et celuy qui avait le mieux attrapé le goût françois et le mieux imité le fameux J. B. de Lully» (Catalogue manuscrit, p. 252, Rés. de la Bibl. nationale)

7) Voy. Quantz, Essai d'une méthode pour apprendre à jouer de la Flûte traversière. Berlin, 1752, p. 304.

Kleine Beethoveniana.

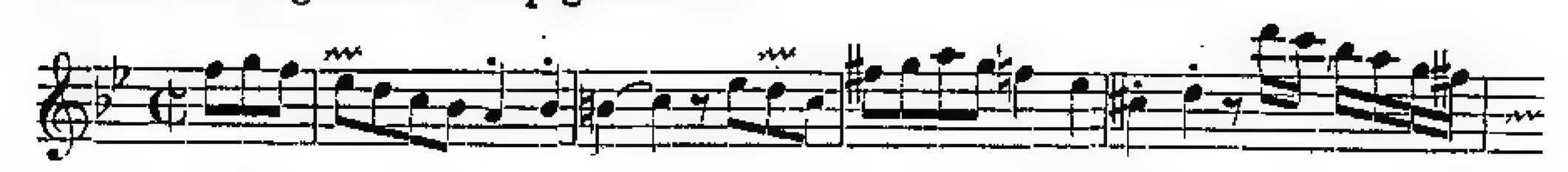
Von

Wilibald Nagel

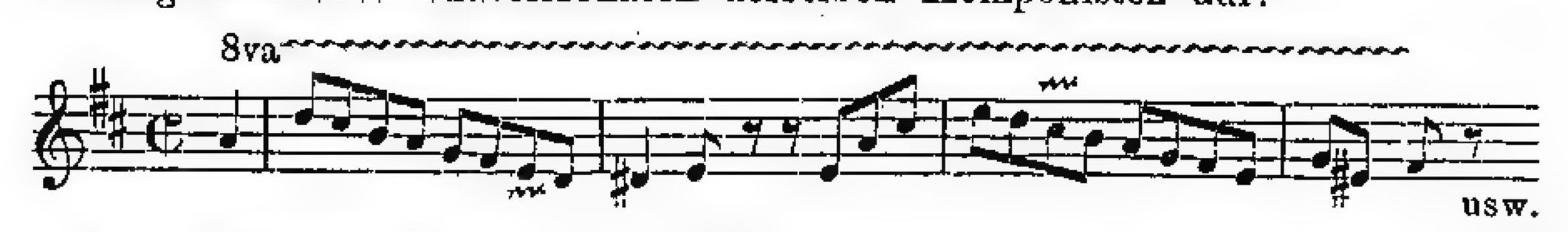
(Darmstadt).

1.

Es ist hinlänglich bekannt, daß auch das Thema des Rondos in Beethoven's Sonate op. 22 wie andere Gedanken des Meisters mannigfachen Wandelungen unterlag, ehe es seine endgültige Fassung erhielt. Das Werk erschien 1802. Die *B*dur-Sonate aus Ernst Wilhelm Wolf's, des Weimaraners, 6 bei Breitkopf & Härtel in Leipzig 1779 herausgegebenen Sonaten enthält im *Allegro con spirito*-Satze folgenden, in überraschender Weise an Beethoven's Rondothema anklingenden Hauptgedanken:



Einen Anklang hieran weist die fünfte der 1789 bei Schwickert in Leipzig herausgekommenen Klaviersonaten desselben Komponisten auf:



Der bedeutende Ruf, den Wolf genoß — Schubart hat ihn in seiner Ästhetik gefeiert, Reichardt schrieb seine Biographie[1]) — macht es nicht unwahrscheinlich, daß Beethoven seine Werke kannte. Einen weiteren Vergleich lassen die in Frage kommenden Sätze beider Männer nicht zu.

2.

Im 2. Bande meines Werkes Beethoven und seine Klaviersonaten (Langensalza 1907) habe ich S. 4f. der Vermutung Ausdruck gegeben, daß der Meister seine *G*dur-Sonate (op. 31 No. 1), die aus seinem Ausdruckskreise in auffallender Weise heraustritt, obwohl sie ohne jede Frage in gar manchem Zuge Beethoven'sche Stileigentümlichkeiten zeigt, durch eine an ihn gelangte »Bestellung« veranlaßt worden sei. Es erfolgt dabei Bezugnahme auf einen bekannten Brief an Hofmeister, den Beethoven am 8. April 1802 aus Wien an diesen schrieb (Ausgabe Kalischer I, 85f.): der Meister weist die an ihn gerichtete Zumutung, »solche Sonate zu machen«, zurück.

»Zur Zeit des Revolutionsfiebers nun da — wäre das so was gewesen, aber jetzt, da sich alles wieder ins alte Gleisz, zu schieben sucht, Buonaparte mit dem Papste das Concordat geschlossen — so eine Sonate? wärs noch eine Missa pro Sancta Maria à tre voci, oder eine Vesper . . . aber . . . eine Solche Sonate — zu diesen nun angehenden christlichen Zeiten — hoho, — da laßt mich aus — da wird nichts daraus — nun im geschwindesten tempo meine Antwort. — Die Dame kann eine Sonate von mir haben, auch will ich in aesthetischer Hinsicht im allgemeinen ihren Plan befolgen«. . . .

1) Vgl. Eitner im QL.

Kalischer hat keinerlei Bemerkung zu der nicht ganz klaren Briefstelle gemacht. Wie haben wir sie zu verstehen? Es scheint mir unzweifelhaft, daß Beethoven in den mitgeteilten Sätzen von zwei Vorschlägen, die ihm gemacht wurden, spricht: die vom Verlage geforderte Sonate lehnt er ab, dem Wunsche einer Dame für eine Sonate will er folgen. Der zuweilen sich polternd äußernde Humor Beethoven's läßt freilich auch eine andere Deutung zu: zunächst verhält der Meister sich scheinbar ablehnend, läßt einige kraftvolle Beethoveniaden los und sagt dann zu. Doch scheint mir die erste Erklärung die bessere, weniger gezwungene. Wer war die Bestellerin des Werkes? Ich glaube, daß sie mit der Schreiberin eines in meinem Besitze befindlichen Briefes identisch ist. Dieser ist gerichtet »An die Herren Hofmeister und Kühnel zu Leipzig. Bureau de Musique.« Der Brief ist gesiegelt. Das Wappen zeigt eine fünfzinkige Krone. Das Wappenschild wird von zwei nackten Männern gehalten, die Keulen tragen. Einzelheiten des Schildes, das durch Hitzeeinwirkung seiner charakteristischen Teilungen und Figuren beraubt ist, sind nur in leichter Andeutung zu erkennen.

Auf dem umgebogenen Rande des Briefes steht:

Dessau, 1802. 1 May, 3 D^{d}. (?), Kielmansegge.

Das Schreiben selbst lautet:

Dessau, den 1ten May.

Sie werden lieber Herr Kühnel selbst einsehen, wie hoch H. Beethoven's, forderungen gespannt und wie unbillig dieselben sind. — Ich danke Ihnen also auf das verbindlichste, mir diese Nachricht mitgetheilt zu haben, muß aber zugleich bitten Hr. Beethoven meinen Vorschlag völlig abzuschreiben.

In größter Eile

Gräfin von Kielmansegge.

Leider ist, wie mir Herr Prof. Dr. Rud. Schwartz aus Leipzig mitteilt, das Konzept des Briefes der Firma an Beethoven nicht im Kopierbuche enthalten.

Ist die in Beethoven's Briefe genannte Dame die Gräfin Kielmansegge, und hängen die beiden Schreiben zusammen, was anzunehmen nichts hindert, so können sich die »unbilligen« Forderungen Beethoven's wohl nur auf das verlangte Honorar und darauf beziehen, daß, wie es in seinem Briefe weiter heißt, während eines Jahres weder er selbst noch auch die Bestellerin die Sonate herausgeben dürften, daß nach dieser Zeit das Werk wieder ganz seinem Autor gehören solle, und daß die Dame, falls sie eine Ehre darin zu finden glaube, sich die Widmung ausbitten könne. Diese Vorschläge nahm die Dame nicht an; Beethoven aber fand Gefallen an dem offenbar ausführlich dargelegten Plane, griff ihn, in ganz allgemeiner Form, auf und schrieb die Sonate, widmete sie aber weder der Dame noch einer anderen Persönlichkeit.

Leider läßt sich die Frage nach der Briefschreiberin nicht völlig lösen. Alle Versuche, Zutritt zu den Familien-Archiven der Grafen Kielmansegge zu finden, sind fehlgeschlagen; die von mir unter genauer Angabe meiner Wünsche geschriebenen Briefe blieben unbeantwortet! Der Liebenswürdigkeit von Frau Gräfin Kanitz, geb. Gräfin Gröben, verdanke ich jedoch die Bekanntschaft mit einem Briefe der Gräfin Fr. Juliane K., geb. Gräfin Wallmoden-Gimborn († 1826). Durch Handschriftenvergleich ergab sich,

daß diese Dame als die Briefschreiberin nicht in Betracht kommt. Diese ist unter den folgenden zu suchen: 1) Gräfin Friderike Sabine K., geb. v. d. Bussche. Sie wurde 1776 geboren und starb 1829. 1795 war sie einem Grafen K. angetraut worden. 2) Georgine Karoline Christine, Stiftsdame zu Itzehoe (1781—1860). Leider gibt die »Familien-Chronik der . . . Kielmansegg. Zusammengestellt von E. G. L. Howe, Gr. von K. und E. F. Chr. L., Gr. v. K., Leipzig und Wien, 1872« keinerlei Auskunft über diese Damen. (Die soeben ausgegebene 2. Auflage des Werkes kenne ich noch nicht.) Ich glaube aber, daß sie auszuscheiden haben aus der Zahl der in Betracht kommenden. Ebenso 3) Gräfin Davide, geb. von Hedemann, die 1802 erst 15 Jahre alt war. Es bleibt übrig 4) Gräfin Auguste Charlotte, geb. von Schönberg (18. V. 1777—26. IV. 1864), Witwe des Grafen Rochus zu Lynar († 1800). Zwei Jahre nach dem Tode des Grafen heiratete sie den Grafen Ferdinand Kielmansegg. Diese Ehe wurde geschieden (ca. 1813). Die Chronique scandaleuse hat sich mit dieser Frau mehr als einmal zu beschäftigen gehabt. Alle diese Dinge, die zum Teil auf Dienstboten- und Kleinbürgerklatsch beruhen, gehen uns hier nichts an.

Inwieweit das Gerücht begründet ist, das die Gräfin zu einer Geliebten Napoléons I. macht, von dem sie einen Sohn gehabt haben soll, den Grafen Ernst Napoléon, ist nicht zu sagen. Eine etwas fragwürdige Arbeit hat sich mit dieser Angelegenheit beschäftigt. (Ehe-Irrung Napoléon [!] I. in Dresden . . . . Von Carletto, Leipzig 1904.)

Nach den daselbst gemachten Angaben wäre die Autorschaft der Gräfin sehr wohl möglich, da sie ihre zweite Ehe, die sie zur Gräfin Kielmansegge machte, am 10. April 1802 eingegangen sein soll. Nun gibt aber die Familien-Chronik (1. A.) als den Hochzeitstag den 10. Oktober 1802 an (l. c. pg. 197). Wo steckt der Fehler? Angenommen, die Gräfin sei die Briefschreiberin gewesen und habe am 10. April geheiratet: daß sie sich nur mit ihrem neuen Namen und nicht mit diesem und der Beifügung »geb. v. Schönberg« oder »verwittwete Gr. von Lynar« unterzeichnete, ist begreiflich: die Fama brachte sie in die denkbar unliebsamste Verbindung mit dem Tode ihres ersten Gatten. Fand aber die Trauung erst im Oktober statt, so ist ja mehr als auffallend, daß die Gräfin Lynar, die immerhin schon Beziehungen zu ihrem künftigen Gatten unterhalten mochte, sich bereits dessen Namen beilegte, obwohl das ja aus ähnlichen Gründen, wie sie soeben angeführt wurden, nicht abzuweisen ist. Zur Unterstützung der Annahme, unser Brief rühre von dieser Dame her, kann noch angeführt werden, daß die Firma Hofmeister & Kühnel mit einer Gräfin K. noch mehrere Jahre in geschäftlicher Verbindung stand, wie die Kopierbücher (die Korrespondenz selbst ist nicht erhalten) ausweisen. Die betr. Schreiben weisen nach Hannover (1. X. 1802) und nach Dresden (bis zum 29. X. 1805). Beide Städte kommen aber als Aufenthaltsorte der genannten Gräfin Auguste Charlotte in Betracht. Hannover war die Garnison ihres Gatten, der hannöverscher Offizier war, und Dresden, das ihr späterer fester Wohnort wurde, kam als Station in Frage, wenn die Familiengüter in der Lausitz besucht wurden.

Ganz lösen also läßt sich die Frage nach der Urheberin des merkwürdigen Briefes nicht. Vielleicht gelingt es einem Anderen, in die Archive der Familie Kielmansegg einzudringen und die ganze Angelegenheit endgültig aufzuhellen.

Kleine Mitteilungen.

Zur Frage des *Clavecin à peau de Buffle.* — Herr Ernest Closson hat im vorigen Heft dieser Zeitschrift eine reiche Arbeit über Pascal Taskin und die vielumstrittene Frage der Erfindung des *Clavecin à peau de buffle* veröffentlicht. Er kommt in dieser Studie zu der Ansicht, daß Taskin der Erfinder des *Clavecin à peau de buffle* sei, daß die Klavierbauer vor ihm Leder statt der Federkiele nicht verwendet haben und daß die zahlreich erhaltenen älteren Klavizimbel mit Ledergarnitur später — nach Taskin's Vorgang — umgearbeitet worden sind.

Diese Ansicht ist trotz der Gründe, durch die Closson sie stützt, irrig. Im Jahrgang 1762 der *Histoire de l'Académie Royale des Sciences, Paris 1764*, wird unter den *Machines ou Inventions approuvées par l'Académie en MDCCLXII* auf p. 191 als Nr. IV ein 1760 vorgelegter Bogenflügel von Le Gay beschrieben. Es heißt dort:

»*L'auteur a joint à cette machine un clavier de pédale, qui va par les mêmes moyens, et un second clavier, qui répond à un autre jeu de cordes à boyau, placé sur le même corps d'instrument, et dont il tire le son, non en se servant de la roue, mais au moyen de sautereaux garnis, au lieu de plume, d'un petit morceau de cuir dur, ce qui produit un son assez approchant de celui du téorbe ou de la guitare*«.

Diese Stelle beweist, daß es bereits 1760, also acht Jahre vor Taskin's angeblicher Erfindung, in Paris selbst ein beledertes Clavecin gab.

Berlin. **Curt Sachs.**

Gottfried Kirchhof's musikalischer Nachlaß. Im »Wöchentlichen Halleschen Anzeiger«, der seit 1729 erscheinenden und damals einzigen Lokalzeitung von Halle a. S., Jahrgang 1746, S. 195, wird von den Erben des am 21. Januar dieses Jahres verstorbenen Organisten Gottfr. Kirchhof dessen musikalischer Nachlaß zum Verkauf angeboten. Gottfr. Kirchhof (oder Kirchhoff) war Organist an der Kirche zu U. L. Frauen in Halle a. S. von 1714 bis 1746 und als solcher Zachow's Nachfolger und Vorgänger W. Friedemann Bach's in diesem Amte. Die Anzeige lautet:

»Nachdem Hr. Gottfried Kirchhoff, *Dir. Mus.* u. Organist zu U. L. Fr. am 21. Jenner d. J. sel. verstorben: so sind dessen hinterlassene Erben entschlossen, den Vorrath von seinen Musikalien zu verkaufen. Und zwar sind

1, an Kirchenstücken vorhanden: ein Fest-Jahrgang von dem sel. Hrn. Kirchhof, auf verschiedene Feste gedoppelt u. vierfach,

2, 15 Trauer- u. andere solenne Musiquen von eben dem Verfasser.

3, Eine starcke Partie auf Lob- u. Danck-Feste von verschiedenen Compositeurs.

4, Ein halber Jahrgang von Hrn. Telemann, Fasch u. Kaufmann.

5, Fest- u. andere Stücke von Hrn. Telemann, Fasch u. Fôrster.

6, Noch andere Fest-Stücke von Hrn. Telemann, Kayser, Zachau u. a. m.

7, Fest-Stücke von Hrn. Telemann besonders.

8, Zwey evangelische Jahrgänge von Hrn. Telemann.

9, Der Telemann'sche Epistel-Jahrgang, dazu der sel. Hr. Kirchhof die Tutti zu Anfang gesetzet.

10, Ein Convolut Kyrie u. andere Stücke von Hrn. Telemann.

11, Ein Jahrgang von verschiedenen Compositeurs, als Hrn. Rolle, Vogler, Görner, Stölzel u. a. m.

12, Ein anderer dito.

13, Eine ganze Partie von Concerten, Sonatinen u. s. f. von Hrn. Graun, Schaffrath, Telemann, Händel, Förster, Kirchhof u. a. m.

14, Ist von gedachten Herrn Händel ein kostbar musikalisch Werk vorhanden, so er 1739 zu London herausgegeben, unter der Aufschrift: *Twelve grand Concertos in seven parts for four Violins, a Tenor Violin, a Violoncello with a thorough Bass for the Harpsichord.*

Anderer musikalischen Partien u. Bücher, Claviers u. Clavecins zu geschweigen. Sollten sich nun einige Käufer hierzu finden, die belieben sich dieserhalb zu melden bei dem Cantore an der Hauptkirche zu U. L. Fr., Joh. Gottfried Mittag[1]), in seiner Schulwohnung auf dem Schulberge; bey dem auch ein gut conditionirtes Positiv von vier klingenden Stimmen zu verkaufen.«

Halle a. S. **C. Zehler.**

Thomas Selle's Nachfolger. — Mattheson erwähnt in der »Ehrenpforte« sieben Bewerber für die Kantorstelle in Hamburg nach Thomas Selle's Tode[2]). Der hier mitgeteilte Brief berichtet nun von einem achten Bewerber, dessen Empfehlung an Thomas Selle's Stelle bisher noch nicht bekannt zu sein scheint.

Der Brief[3]) ist an die »Woll Ehrwürdig, Andächtig und Hochgelehrten Unsern geliebten Herren *Johanni Moller*, *Johanni Corfinio*, *Caspari Mauritio* und *Gotofried Gesio*, der Heyl. Schrift *Doctore* und Wohlverdienten *Pastoribus* der Berühmbten Stadt Hamburg samt undt sonders« gerichtet und lautet:

»Von Gottes Gnaden Ernst Günther, Erbe zu Norwegen, Hertzog zu Schleßwig-Hollstein, Stormarn und der Ditmarschen, Graf zu Oldenburg und Delmenhorst:

Unsern freundlichen Gruß auch sonsten alles gutes zuvor. Wohlehrwürdige, andüchtige und hochgelehrte, Besonders geliebte Herren, denen mögen hiemit ohn' verhalten waßmaßen der Wohlgelahrte Vnser Lieber Besonders Tobias Ennicelius[4]),

---

1) Mittag war Kirchhof's Schwiegersohn (Archiv der gen. Kirche). Vgl. des Verf. Artikel über W. Fr. Bach im Jahrbuch der Neuen Bachgesellschaft v. J. 1910.

2) Mattheson, Grundlage einer Ehrenpforte. Hamburg 1740. p. 19; M. Seiffert, Matthias Weckmann und das Collegium musicum in Hamburg. (Sammelbände der I. M. G. II, 1. p. 117.) Von Friedrich Funccius, Kantor in Lüneburg an der Michaeliskirche, befindet sich auf dem Stadtarchiv in Lüneburg eine bei Eitner nicht verzeichnete Komposition (Manuskript aus dem Jahre 1688): *Litaniae divisiae in octo vocibus et instrumentis in duos choros.* Partitur und Stimmen mit vollständigem liturgischem Text sind erhalten. Vgl. dazu Eitner, Quellenlexikon Bd. IV p. 101 über Funccius. — Als sechsten Bewerber nennt Mattheson N. Gumbrecht, Kantor in Hannover. Es ist hier wohl Johann Georg Gumprecht gemeint, der um 1664 Kantor in Hannover war und dem Clamor Heinrich Abel als »wolverordneten *Cantori* und *Directori Chori Musici*« mit vielen anderen bekannten Musikern jener Zeit den 3. Teil seiner »Musikalischen Blumen« 1677 zueignet. Auf der Königlichen Bibliothek zu Hannover befindet sich eine Hymne Gumprecht's, die derselbe bei der Huldigung für Ernst August, Herzog von Calenberg, am 12. Oktober 1680 vortrug. (Vgl. H. Fischer, Musik in Hannover. 1903. p. 6.) Das Staatsarchiv zu Hannover bewahrt noch ein Aktenstück über Caspar Arnold Gumbrecht, Kantor in Aurich (seit Beginn des 17. Jahrhunderts Residenz der Grafen von Ostfriesland), dem 1684 die Kantorstelle an der Königl. Domschule zu Bremen angeboten wird, die er aber ablehnt.

3) Hamburger Staatsarchiv. Ministerial Archiv III. A 1. e.

4) Über Enicelius vgl. Mattheson, a. O. p. 59; Eitner, a. a. O., Bd. III, der die Mitteilungen bei Gerber, Moller, Jöcher, Dlabacz wiederholt. Selle nennt

jetziger Zeit Cantor der Stadt Flenßburg unterthänigst zu erkennen geben und gebehten nach demselbigen in erfahrung gebracht, wie daß für kurzer Zeit der Berühmbten Stadt Hamburg verordneter Cantor und *Musices Director* Thomas Sellius mit Tode abgegangen und nun anneme, daß solche *vacirende* Stelle durch eine qualifizirte Persohn hinwiederumb bekleidet werde, deren Er zu allerseits Ihrem *Contento* wieder vorzunehmen sich getrawete. Wir geruheten gnädigst, Ihme mit einigen *promotorialien* bey denen Herren zu statten zu kommen. Wie nun bemeltén Cantoris Persohn, auch sowohl in der Vocal- alß Instrumental Music habenden guten Wißenschaft Unß satsamb bekandt, also daß selbiger wohl einen größern vnd vornehmern Ortt, alß wo er sich anitzo befindet / vorzustehen / genugsam *capable* ist, auch die Herren dabei verstehendt haltende, wann selbige jetzt bemelten zu dieser vacirenden Stelle *amployiren*, Sie wie auch die gesambte Stadt gute vnd fleißige Dienstleistung von selben zu genießen haben werden. So ersuchen die Herren wir hiemit fleißigst, selbe wollen obigen bemelten Ennicelium diese Unsere *recommandation* fruchtbahrlich genießen lassen vnd Ihme für andere sothane erledigte Stelle Vnsertwegen freundlichst vorgönstigen. Deßen versehen wir Vnß zu denen Herrn und bleiben Ihnen dagegen mit gönstigen und geneigten willen allemahl wohl bey gethan.

Datum Sonderburg den 24. Oktober 1663

Den Herren wohl affectionirter

Carl Günther.«

M. Weckmann's Nachfolger. — Das »Memorial-Buch an St. Jacoby Kirchen in Hamburg, Anno 1675 verfertiget«, überliefert aus dem Jahre 1674 eine interessante Organistenprobe[1]), die eine Ergänzung zu der bekannten Begebenheit bildet, die der Erwählung von Matthias Weckmann 1655 vorausging[2]).

»Anno 1674 den 26. November wardt zur Wahl eines newen Organisten (nach Weckmann's Tode) an dieser Kirchen St. Jacoby in Hamburg die Probe auf der Orgel St. Jacoby geschlagen und wurden folgende *Competitores* mit auff der Probe zugelassen.

1. Friedrich Haße[3]).
2. Christian Friedrich Strungk[4]).
3. Heinrich Frese[5]).
4. Georg Weber[6]).
5. Jacob Weckmann[7]).
6. Johann Kortkamp[8]).

Enicelius, 1655 auf der Brautmesse, die er für ihn geschrieben hat, einen »virum iuvenem«, Printz in der Sing- u. Klingekunst 1690 zählt ihn unter den »neuern und berühmten Componisten und Musici dieses Jahrhunderts« auf. Eine Anfrage bei dem Ratsarchiv zu Flensburg hat nichts Neues über E. ergeben.

1) Hamb. Staatsarchiv. Archiv der Kirche St. Jacoby. A V c 1. p. 162.

2) Vgl. M. Seiffert, a. a. O. p. 88.

3) Wird um 1697 als Organist an der St. Petrikirche in Lübeck erwähnt. (Vgl. Eitner, a. a. O., Bd. V. p. 35.)

4) Nach M. Seiffert in der »Allgem. deutschen Biographie«, Bd. XXXVI. p. 668 ein Sohn Delphins, und ein jüngerer Bruder von Nicolaus Adam Strunck. Auch erwähnt Gerber das Manuskript einer Canzonetta in Gdur für Klavier, C. F. Strunck gezeichnet.

5) Wird auch Heinrich Friese genannt. Er war aus Mölle gebürtig und starb 1720. (Vgl. Eitner, a. a. O. Bd. IV p. 75, 85 u. M. Seiffert, a. a. O. p. 128.)

6) Wird 1674 Organist an St. Gertrud und stirbt 1678. (Hamb. Staatsarchiv.)

7) Der älteste, noch in Dresden geborene Sohn des Matthias Weckmann. Sein Lehrer in der »Singekunst« war Franz de Minde. (Vgl. Mattheson, a. a. O. p. 227 und M. Seiffert, a. a. O. p. 122.)

8) Sohn des Jacob K., stammt aus Kiel, wird 1678 an St. Gertrud und an

Vorher aber hatten nuhn drey Organisten[1]) alß von St. Petri, Nicolai und St. Catharinen 6 fugen und 6 teutsche Psalmen, welche mit No. 1. 2. 3. 4. 5. 6. gezeichnet, denen Herren der Wahl, welche waren Dr. Casparus Mauritius, Pastor Imgleichen, die *pro tempore* beyde Kirchspiel-Herrn und die Vier in der Beede, nemblich die beyde heil. Leichnambs- und beyde Kirchgeschworne ingesambt sieben Persohnen, versiegelt übergeben, damit es die *competitores* aufgreiffen, auch in solcher Ordnung wie es numeriret, ein jeder eine *fuga* und teutschen Psalm spielen solte, wie er auß dem huth, alß worinnen die versiegelten Zettels geworfen, greifen würde. Worauff sechs Herren der Wahl sich nach das Chor verfüget, der Siebende und Jüngste Jahr-Geschworner aber hat sich mit nach der Orgell verfüget umb auffsicht zu haben, das alles ordentlich und friedtlich zugeben möchte, wohin sich auch gedachte 3 Organisten nebenst Dietrich Becker[2]) |: alß welcher an statt des *Cantoris ad interim* die Ordinarij Music auff den Chor verwaltet :| verfügeten, und die Proben auff der Orgel mit angehöret. Nach gethaner Probe seyndt obgedachte sieben Herren der Wahl wiederumb auf den Kirchensahl getreten und gedachte drey Organisten, wie auch Dietrich Beckern einen nach den andern zu sich fordern lassen, umb ihr *judicium* und außage zu vernehmen, wie ein jeder in solcher Probe bestanden. Worauff sie den Sonntag des Advents hernach alß am 29. November nach der Haubtpredigt wiederumb zusammen gekommen, auch die Wahl auff den Kirchensahl *viva voce* angestellet und Heinrich Fresen alß den dritten in der Ordnung zum Organisten und Kirchenschreiber dieser Kirchen St. Jacobi in Hamburg erwehlet, ihn auch solches alsofort durch den Kirchenknecht andeuten lassen[3]).

St. Maria Magdalena als Organist genannt (Hamb. Staatsarchiv). An St. Gertrud war er Georg Weber's Nachfolger. Wird noch um 1700 an beiden Kirchen als Organist erwähnt und stirbt 1721. (Vgl. Mattheson a. a. O. p. 227 und M. Seiffert a. a. O. p. 122.) Die Kopie eines Magnificats von Matthias Weckmann, in Tabulaturschrift von Joh. Kortkamp vom 14. Juli 1664, bewahrt das Stadtarchiv zu Lüneburg.

1) Johann Schade, Conrad Möhlmann, Johann Adam Reincken. (Vgl. M. Seiffert, a. a. O. Anhang 1.)

2) Vgl. über Dietrich Becker Eitner, a. a. O. Bd. I p. 399. 1667 wird er unter den Directores Musices instrumentales aufgezählt; stirbt 12. Mai 1679. (Hamb. Staatsarchiv.)

3) Das Memorialbuch bringt auf p. 50 folgende Mitteilung darüber: »Anno 1674 den 29. November ist durch ordentliche Wahl Heinrich Frese zum Organisten und Kirchenschreiber dieser Kirchen St. Jacobi erwehlet und angenommen, worauf ihm eine *Copia* von Obgedachtes zugestellet, sich in seynem Ambt und Beruf darnach zu richten. Geschehen auf den Kirchensahl den 29. Novembris am 1. Sontage des Advents *Anno Christi* 1674.« — Diese Eintragung steht unmittelbar hinter »der Annehmung des Organisten und Kirchenschreibers Matth. Weckmann an St. Jacoby Kirchen in Hamburg . . . . . *Actum* Hamburg den 27. *Novembris Anno Christi* Sechszehn Hundert fünf und funfzig.«

Berlin. **Amalie Arnheim.**

Herausgeber: Prof. Dr. Max Seiffert, Berlin W., Göbenstr. 28.